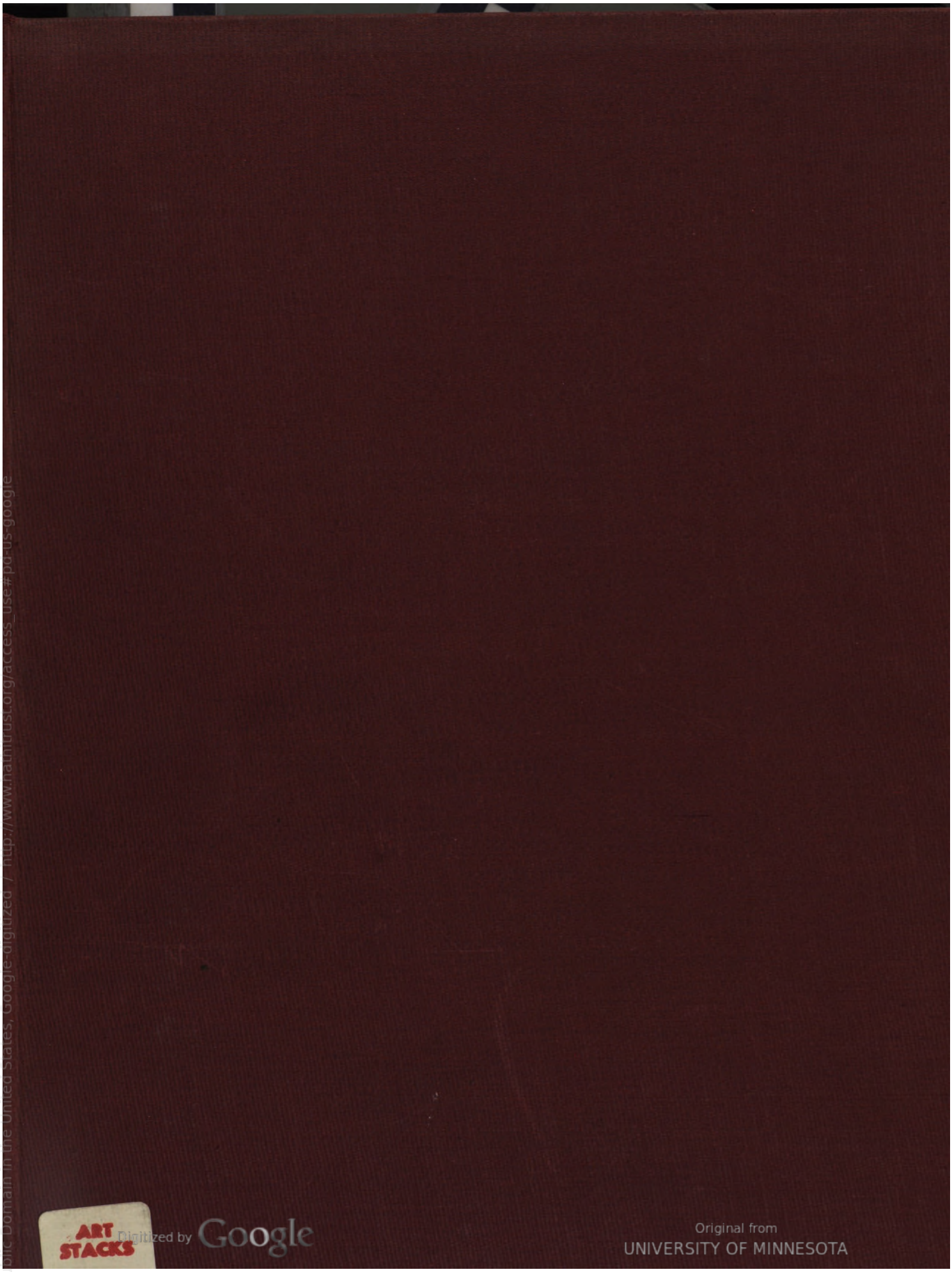

ART STACKS
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MINNESOTA
CLASS 704
BOOK 9F428

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

FESTSCHRIFT

DES

MÜNCHENER ALTERTUMS-VEREINS

ZUR ERINNERUNG AN DAS 50 JÄHR. JUBILÄUM

MÜNCHEN
HORST STOBBE
1914.

UNIVERSITY MINNESOTA LIBRARY

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

UNIVERSITY OF MINNESOTA LIBRARY
Printed in Germany.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

704
9F428

ZUM 50JÄHRIGEN BESTEHEN DES MÜNCHENER ALTERTUMS-VEREINS. E. V.

EIN halbes Jahrhundert ist mit dem Jahre 1914 verflossen seit der Gründung unseres Vereins.

Leitsätze in knapper Fassung waren für den Zweck der Vereinigung «Archäologischer Klub», wie er sich anfangs, allerdings nur kurze Zeit, nannte, festgelegt mit dem Wortlaute: «Der Münchner Altertums-Verein ist eine Vereinigung von Freunden der Altertumskunde mit dem Sitz in München. Er hat den Zweck, Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde, namentlich für Kunst und Kunstgewerbe zu fördern!»

Eine kleine, für alte Kunst begeisterte Schar nahm diesen Inhalt für seine Lebensaufgabe, deren treue Erfüllung durch all das Schaffen und Arbeiten seiner Mitglieder hindurch zog.

Ein halbes Jahrhundert rauschte vorüber, das nicht nur von tiefer Bedeutung für die politischen Verhältnisse unseres Vaterlandes war, sondern auch die künstlerischen Ansichten unseres Volkes beeinflusste.

Wissenschaftliche Aufklärung und archivalische Festlegungen erhoben die Anschauungen für alte Kunst auf einen hohen Standpunkt, und umsomehr unterlag diesem Wechsel auch das Verständnis für alte Kunst, dem die Mitglieder unseres Vereins heute mit anderen Gefühlen und grösserem Wissen gegenübertreten.

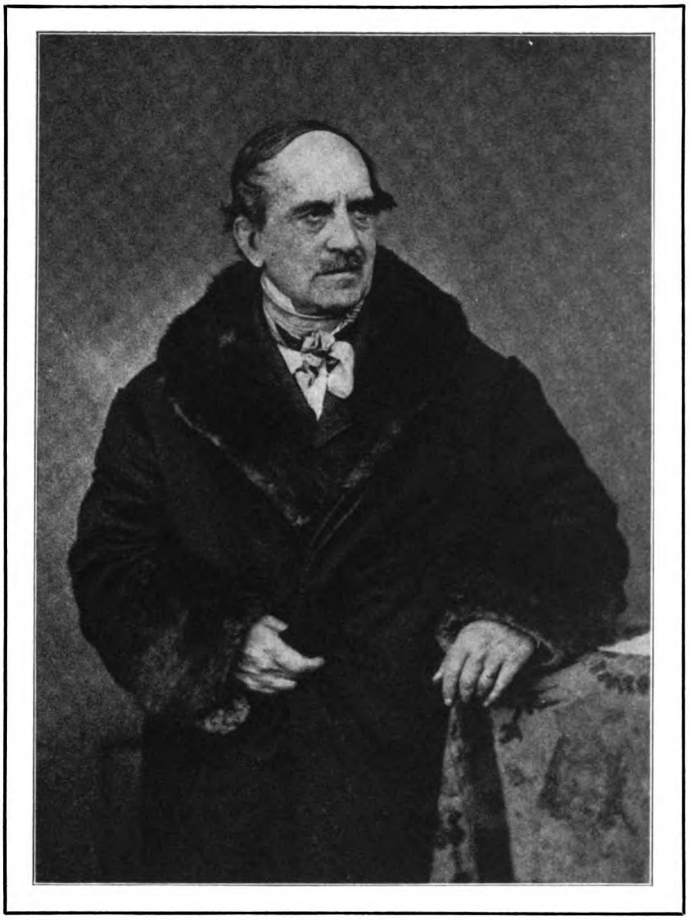
In seinen Bestrebungen: für «alle Zweige der Altertumskunde» einzutreten, beteiligte sich der Verein an allen Tagesfragen, wo es galt, alte Kunstwerke zu erhalten, alte Bauwerke unserer lieben Stadt zu schützen vor allzu eifriger Neugestaltung und Restaurierungsgelüsten!

Um aus der Fülle dieser erfolgreichen Tätigkeit nur einige markante Beispiele hervorzuheben, sei an das Eintreten unseres Vereins für die Erhaltung des Isartors im Jahre 1873 erinnert. Mit dem gleichen Resultat für die Erhaltung des Sendlingertores und des Martinsturmes in Landshut 1874.

Nachhaltigen Protest legte der Verein ein gegen die Restaurierung der Asamkirche an der Sendlingerstrasse.

Um hierin ein gemeinsames Vorgehen aller beteiligten Kreise zu ermöglichen, schloss der Münchner Altertums-Verein mit den übrigen künstlerischen Vereinigungen Münchens ein Kartell, um dessen Zustandekommen sich unser früherer I. Vorsitzender Herr Dr. Joh. Schmidt, Kurat am St. Josefspital,

MAY 15 '39
815690
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

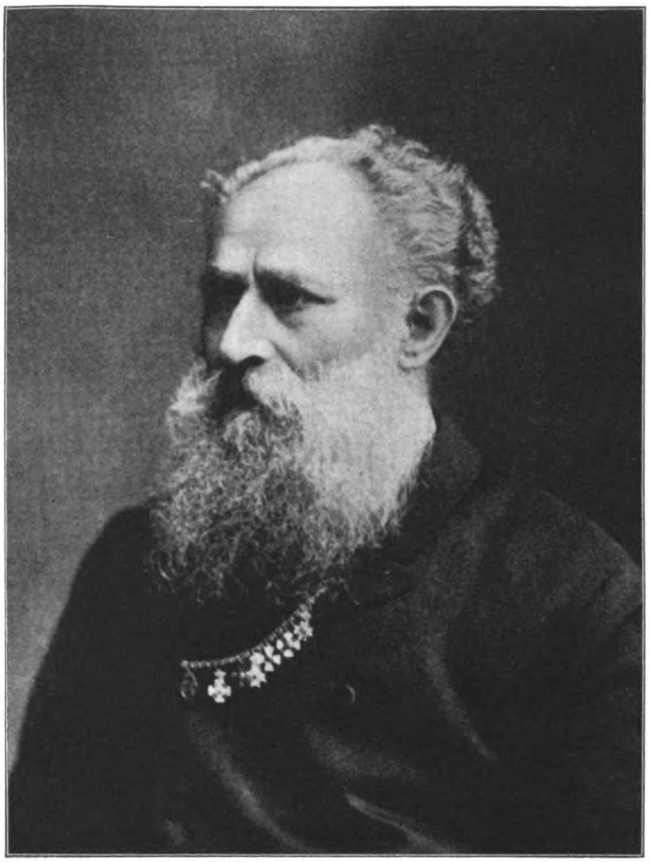
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

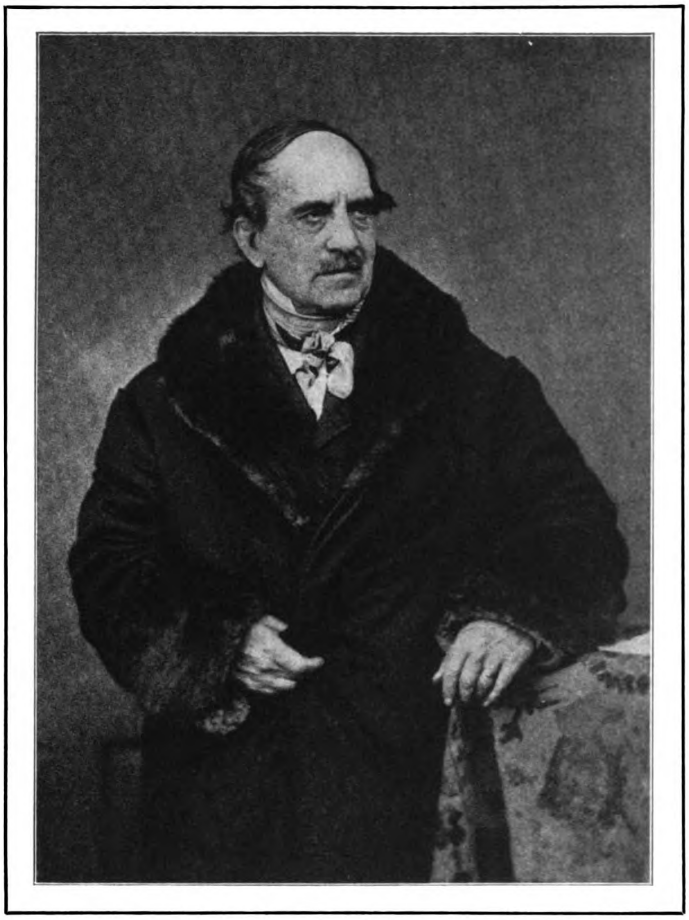
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

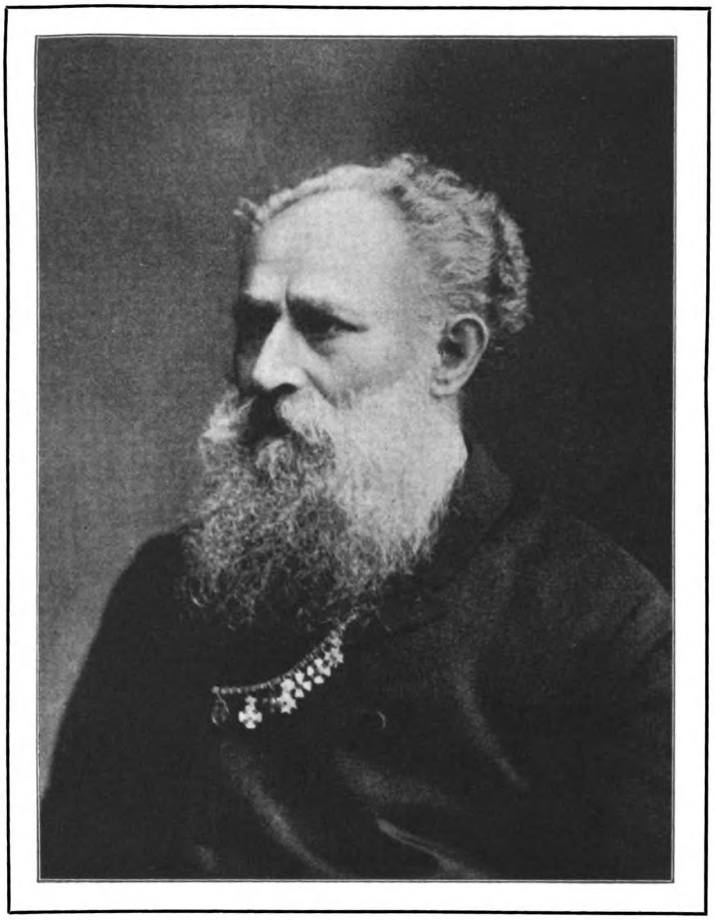
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

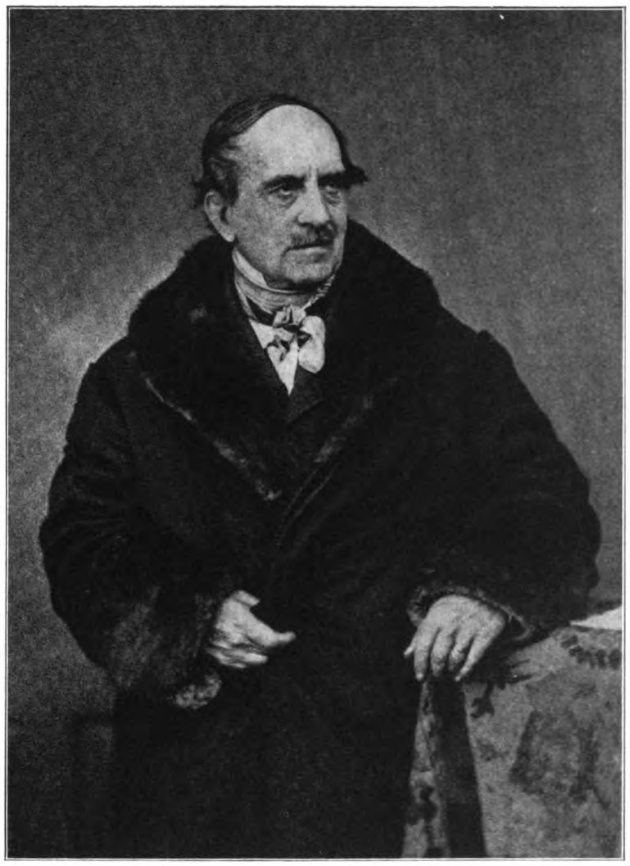
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

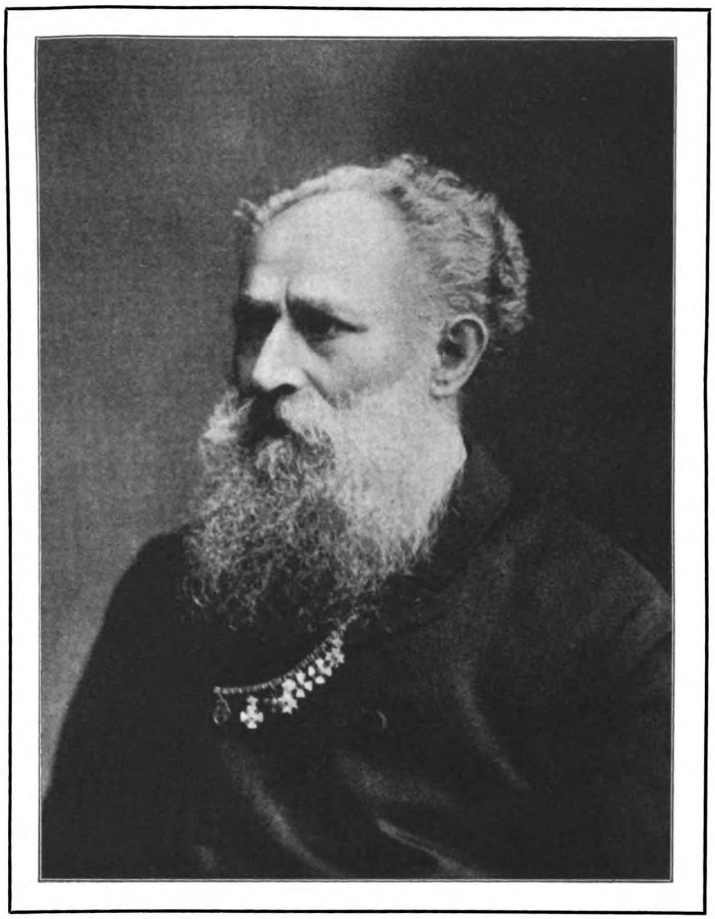
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

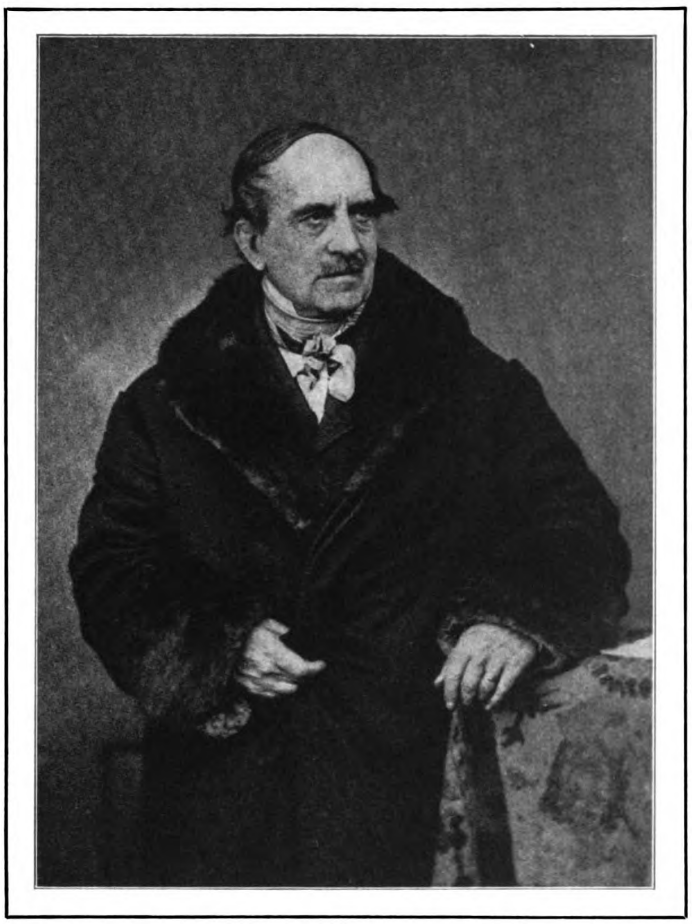
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

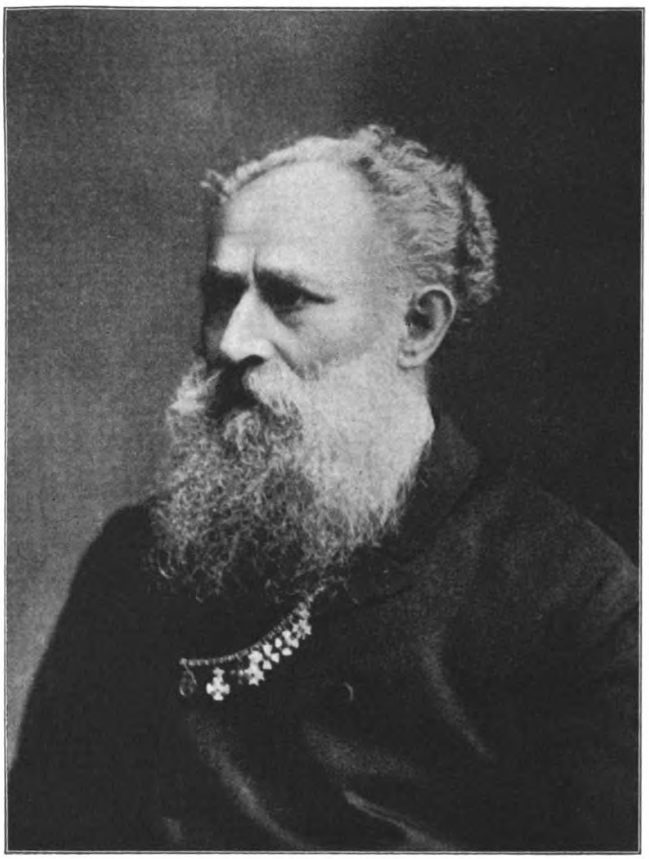
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

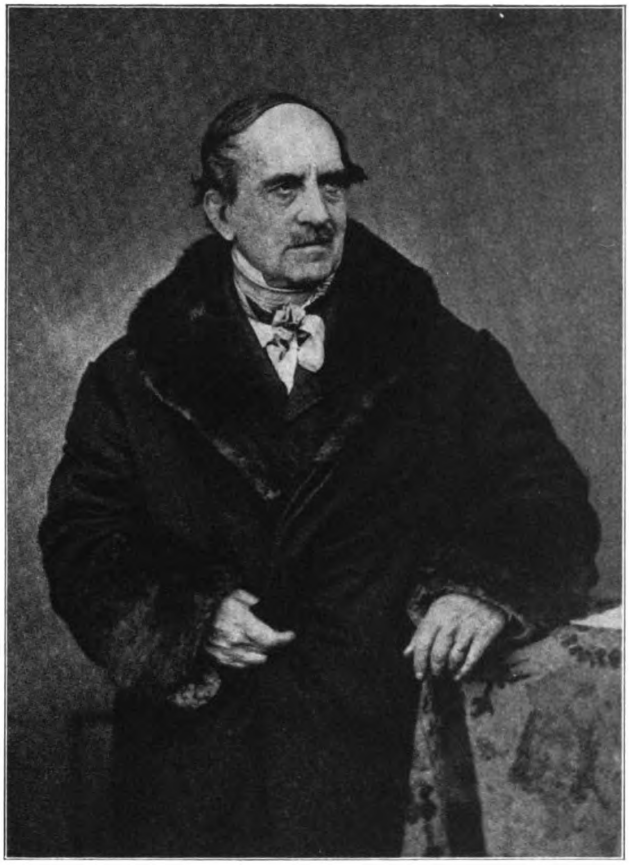
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

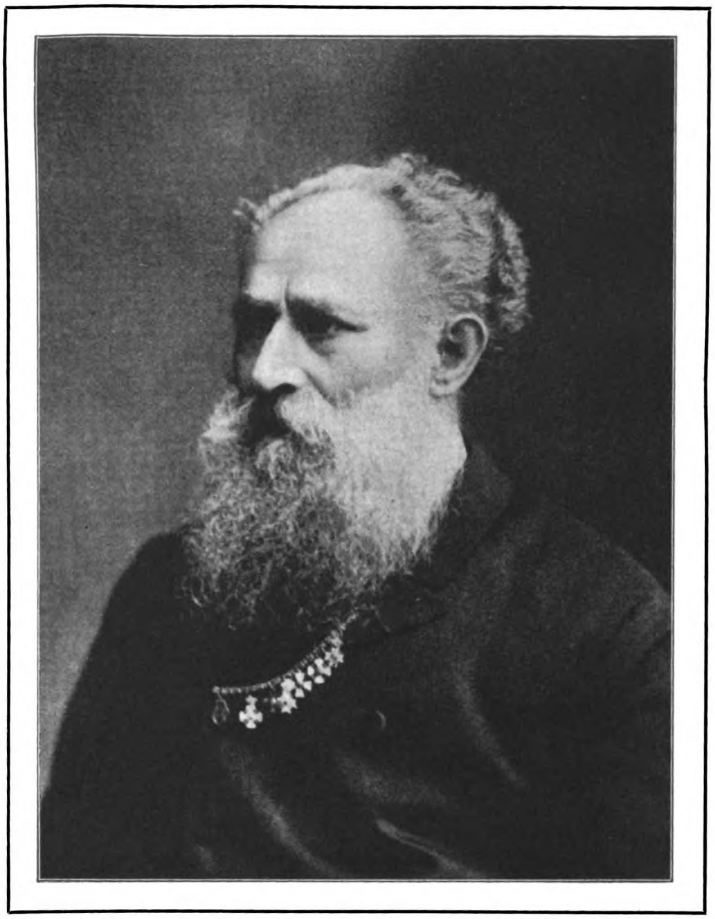
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

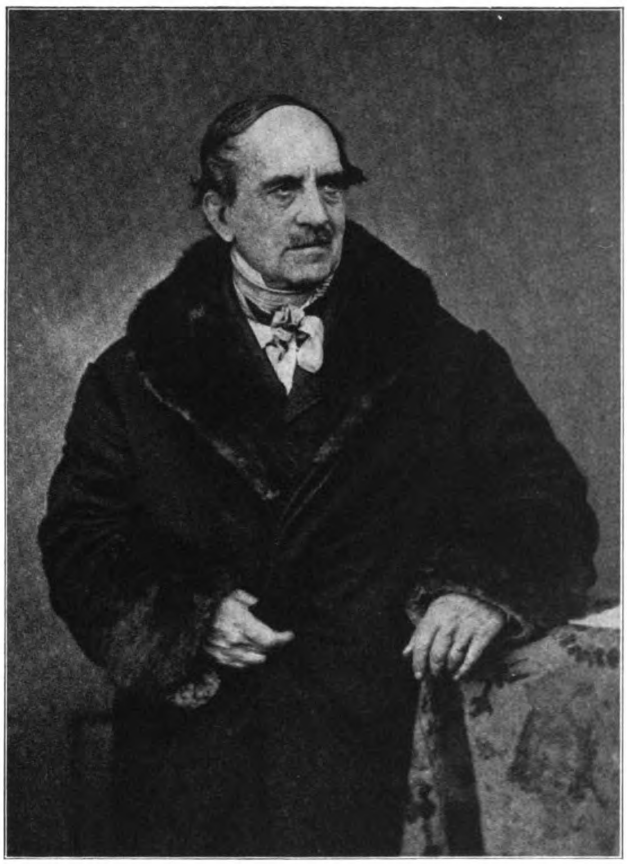
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

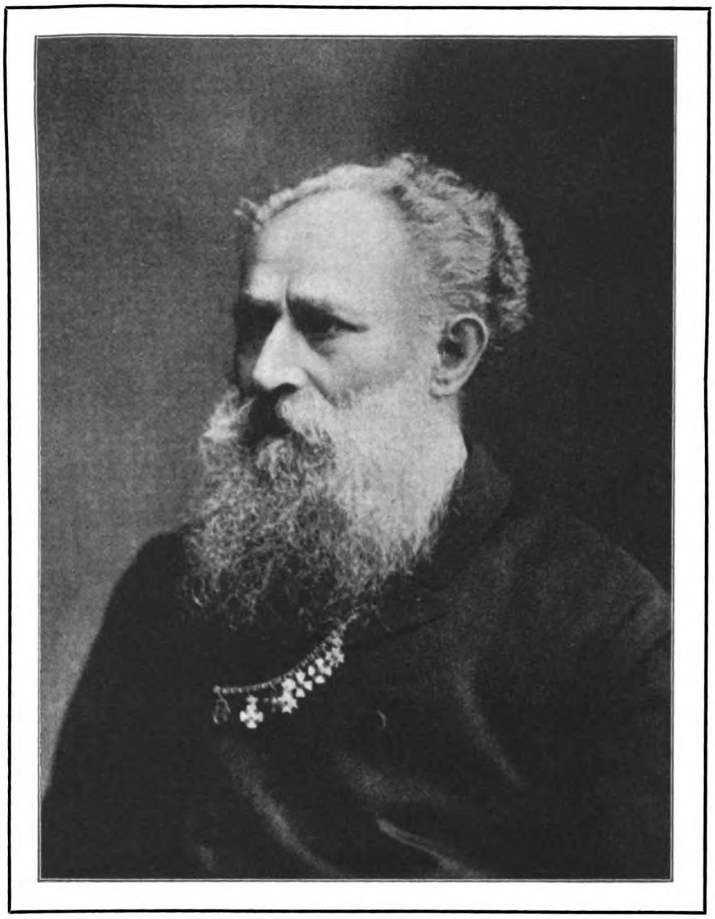
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

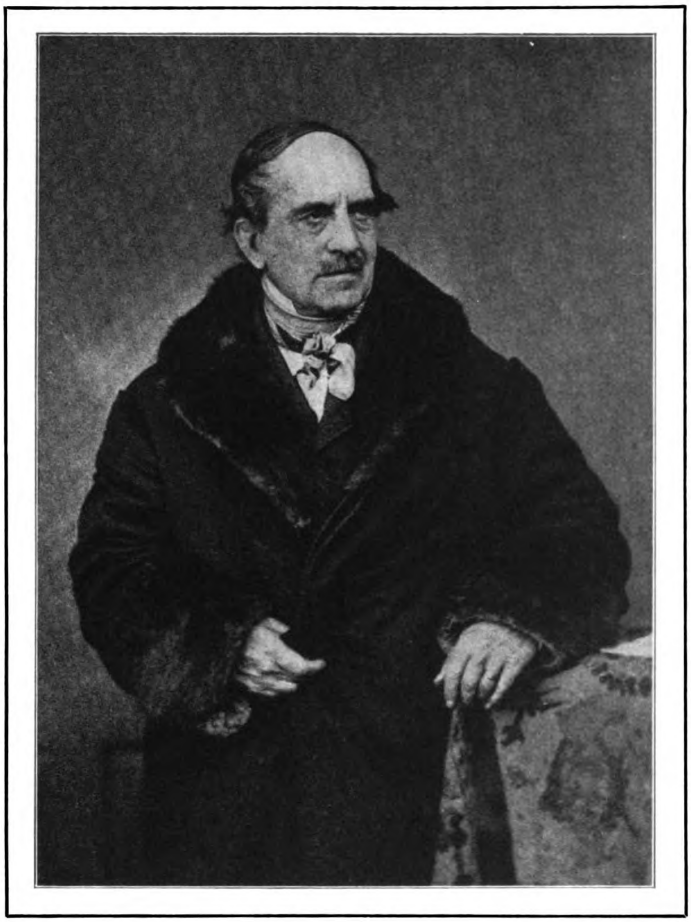
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

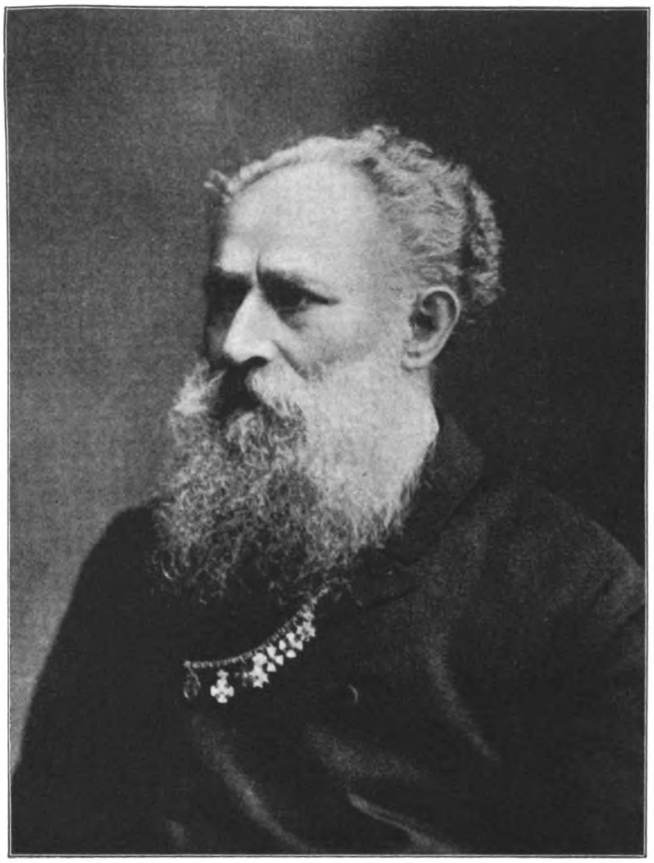
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

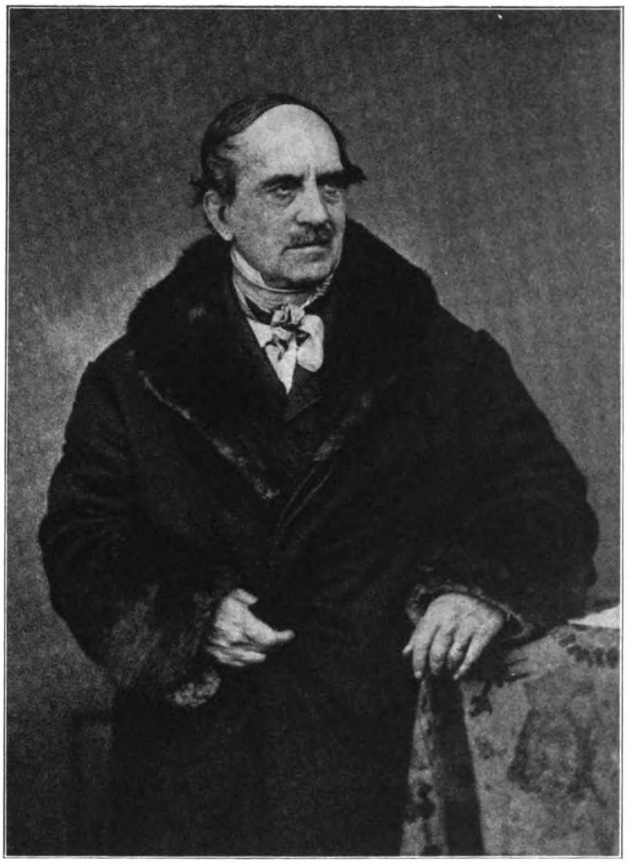
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



FRHR. CARL MARIA VON ARETIN

besondere Verdienste erworben hat. Dem Kartell gehören an: der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der Historische Verein von Oberbayern, die Münchner Künstlergenossenschaft und die Münchner Secession.

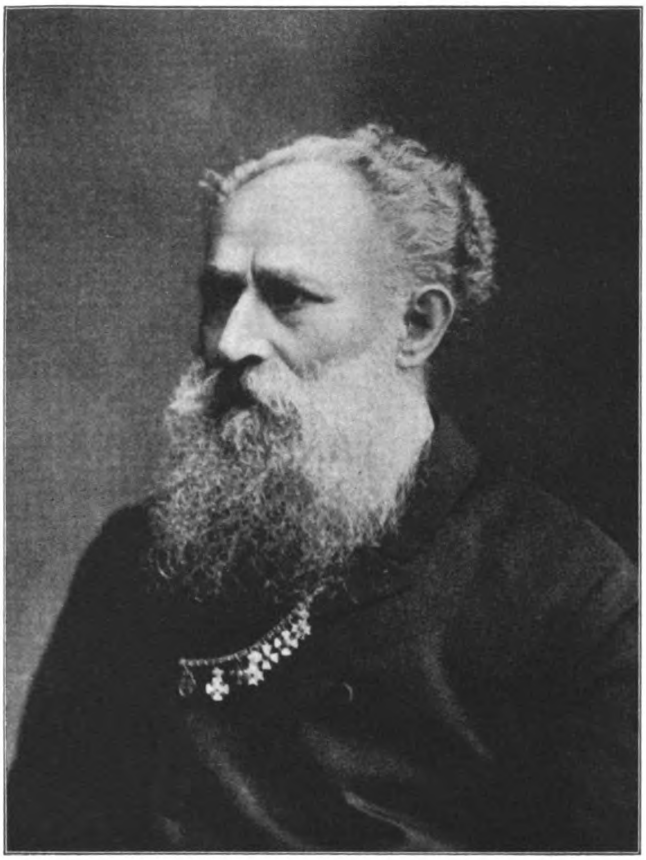
Zur Zeit der «Entdeckung» der Tizianbilder im Frühjahr 1908 in unserer Münchner Residenz, als der Streit der Künstler- und Gelehrten-Ansichten hin und her wogte, konnte der Verein trotz der heftigen Angriffe der Tagespresse, auf seiner zuerst geäusserten Ansicht, dass hier nur ältere Kopien in Frage stehen, ruhig das späterhin als richtig anerkannte Urteil abwarten!

Der Altertumsverein beteiligte sich auch an der Erhaltung der Augustinerkirche und trat warm für diesen architektonisch kräftig wirkenden Bau im Alt-Münchner Stadtbilde ein! (Vortrag von Herrn Kurat Dr. Schmidt, Beilage der allg. Zeitung v. 1909 und Aufsatz nach einem Vortrag von Fr. v. Thiersch 1909 im Kunstgewerbehaus.)

Manch stolzer Bau unserer Münchner Stadt verdankt seinen Ruhm und Ansehen, ja seine Entstehung unseren damaligen ersten Vorsitzenden. So das alte Nationalmuseum an der Maximilianstrasse: das Lebenswerk Freiherrn Carl Maria von Aretins. Ihm zur Seite standen Hefner von Alteneck und andere mehr!

So entstand im Zeitraum von fünfzig Jahren unendlich Vieles, was heute kaum beachtet, oder als selbstverständlich angesehen wird! — Stoff, aus dem mit vollen Händen geschöpft wurde, lag für fünf Jahrzehnte in Fülle da.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



DR. CARL FÖRSTER

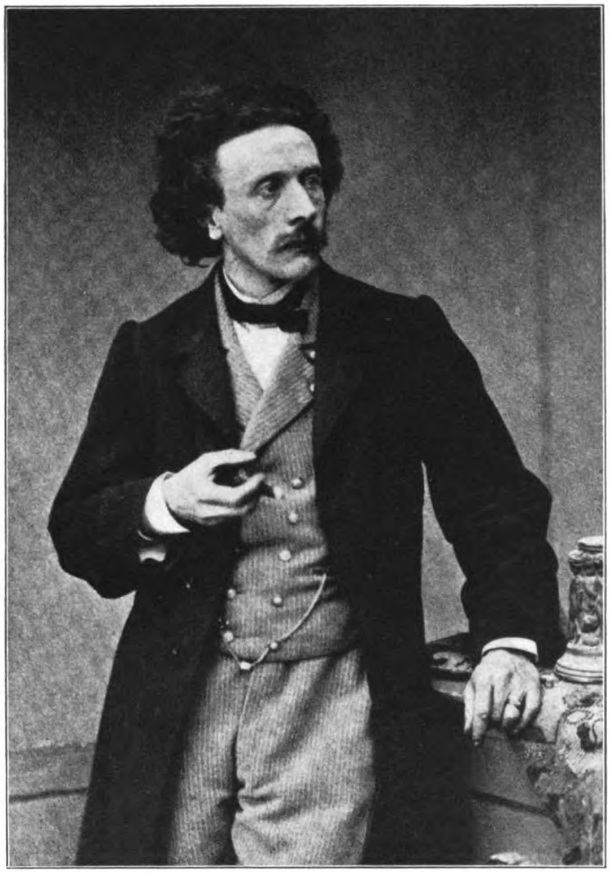
Anders als ehedem liegt das Bild der Zukunft heute vor uns! Auch jetzt drängt und wogt es von allen Seiten — es ist der Kampf hier für alte, dort für moderne Kunst! Kampf um alte und neue Werte! Und es gehört ein scharfes Gehör dazu, um aus diesem Trubel noch Worte zu hören, welche ewig bestehen bleiben, um durch nichts ins Wanken zu geraten, im Festhalten an alte unvergängliche Kunstwerte!

Eine energische, zielbewusste Führung ist die einzige Möglichkeit für unsere Schar, um «Alte» zu halten und «neue Freunde» zu gewinnen!

Eintreten wollen wir in die neue Zeit, in neue Jahrzehnte unseres Vereinslebens mit dem Rufe unserer alten Devise: «Verständnis und Liebe für alle Zweige der Altertumskunde!» Und diejenigen treuen Männer, gleich jenen, welche als erste Vorsitzende unser Vereinsschiff bis heute gesteuert haben, mögen uns aus unserer Mitte wiedererstehen!

Die Gründung unseres Vereins erfolgte am 28. Dezember 1864. Es waren dies die Herren Freiherr von Aretin, Graf Leyden, Freiherr von Rettberg, von Mayerfels, C. F. Förster, Max Kuppelmayr, J. Reichart, von Hirsch, Dr. von Wenzel, Maler Schiffmann, Prof. Dr. Kuhn, Dr. Wolff, Kaufmann Develey, Hauptmann von Würdinger, Franz Seitz und Freiherr von Rauttner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



PROFESSOR KONR. KNOLL

Keiner dieser Herren ist mehr am Leben, um mit uns dieses Jubelfest zu feiern!

Wohl aber weilt noch ein Stamm der ältesten Mitglieder in unserer Mitte, so die Herren K. Kommerzienrat Zettler, Hofglasmalerei; Adolf Königsberger, Grosshändler; Baron Thure v. Cederström; K. Kommerzienrat Ballin; Landrat H. Kotz; Rudolf Kuppelmayr; Gottfried Ritter v. Böhm, Exzellenz, während die Herren Kunstmaler Mathes, Rentier Wilhelm Schrader, Dominikus Mastaglio und noch mehrere Herren auf 30 bezw. 20jährige Mitgliedschaft zurückblicken können!

Im Jahre 1889 wurde S. K. Hoh. Kronprinz Rupprecht von Bayern Mitglied unseres Vereins. Mit der Feier unseres 50jährigen Stiftungsfestes haben wir nunmehr die Freude, S. K. H. in unseren Reihen 25 Jahre als treues Mitglied zu wissen! Heute ist S. K. H. Kronprinz Rupprecht (nach Weiland S. K. H. Prinzregent Luitpold v. B.) unser allverehrter Protektor! Im Jahre 1913 hatte Er die Gnade, das Protektorat über den Münchener Altertums-Verein zu übernehmen, gleich geehrt und beliebt als Mitglied wie als unser Protektor, bringen wir Ihm unseren ehrfurchtsvollsten Dank für Seine treue Angehörigkeit dar, mit dem herzlichen Wunsche und der Bitte, dass Er noch viele

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MALER RUDOLF KUPPELMAYR

Jahre unserem Verein erhalten bleiben möge! —

Es liegt nicht in der Absicht des Chronisten, eine eingehende Vereinsgeschichte hier wiederzugeben. Wer Einzelheiten wissen will, mag sich in die Protokollberichte und Chroniken unserer Vereinszeitschrift versenken und er wird einen Begriff und einen Überblick in überwältigender Art erhalten von der Fülle von Arbeit, die in diesem halben Säkulum von Vorstandschaft und Mitglieder geleistet wurde. (S. General-Register und Zeitschrift.) Es wäre auch müssig zurückzugreifen auf Zeiten, die längst vergangen, deren Ansichten heute ganz anders gewertet würden. Nur einige Namen, leuchtende Beispiele treuer unermüdlicher Schaffenslust seien hervorgehoben.

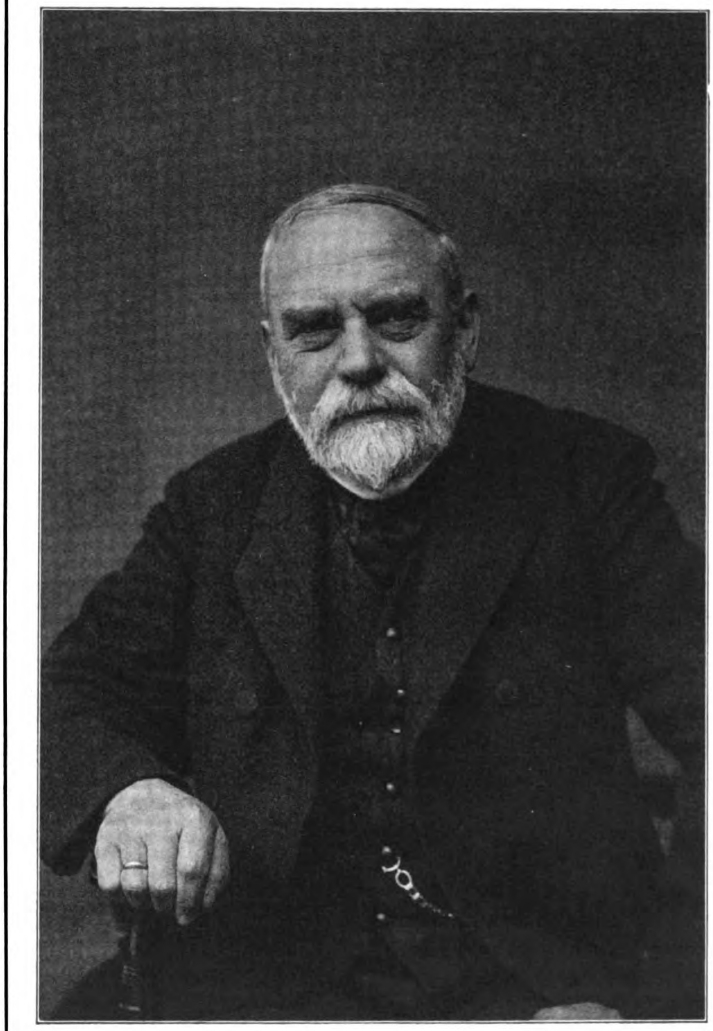
Wir bringen mit den beigegebenen Abbildungen die Vorstände des Münchener Altertums-Vereins seit seiner Gründung; es waren dies die Herren:

1. Freiherr Karl Maria v. Aretin v. 1864—1870,
2. Herzogl. Meining'scher Rat Dr. Karl Förster von 1871—1885,
3. Akademie-Professor Bildhauer Konrad Knoll von 1885—1891,
4. Historienmaler Rudolf Kuppelmayr von 1891 bis 1901,
5. K Seminar-Direktor J. Heigenmooser v. 1901 bis 1906,
6. Kurat am St. Josefspital Dr. J. B. Schmidt, Kunstmaler von 1906—1911,
7. Maler Franz Wolter ab 1911.

Was diese sieben Herren im Zeitraum von zusammen 50 Jahren geleistet haben, steht in den Annalen unserer Zeitschrift mit schlichten Worten verzeichnet. Nicht geschrieben steht der Dank, der den bereits verstorbenen Vorsitzenden und den noch Lebenden am heutigen Tage von unserer Mitgliedschaft aus vollem Herzen entgegengebracht wird.

Für die Unsumme von Arbeit und persönlichen Opfern, die sie uns geleistet haben, ist dies freilich wenig. Diesen Männern, die ihre Arbeitskraft für die Ideale ihrer Anschauung so uneigennützig in unseren Dienst stellten, möge eine spätere Zeit ihre Verdienste so ehren, wie es gebührt!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



SEMINARDIREKTOR J. HEIGENMOOSER

Der Münchener Altertums-Verein hat für seine treuesten Mitglieder nur ein schlichtes äusseres Zeichen der Dankbarkeit, das ist: für 25jährige Mitgliedschaft das Vereinszeichen in Gold und für 40jährige Mitgliedschaft die Ernennung zum Ehrenmitglied.

Es ist ein altes Herkommen, wenn frohe Feste gefeiert werden, auch derer zu gedenken, welche der unerbittliche Tod aus unseren Reihen geraubt hat!

So in erster Linie unseren allgütigen Protektor

† Prinzregent Luitpold von Bayern!

Hier versagen dem Schreiber dieser Zeilen die Worte der Trauer über den Hingang dieses edlen Fürsten, unseres hohen Gönners, und wir verweisen auf den Nachruf unseres 1. Vorsitzenden in der Trauer-Versammlung des 30. Dezembers vorigen Jahres!

Zwei Namen mögen zum ehrenden Andenken aus letzter Zeit noch genannt sein:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

KURAT DR. J. B. SCHMIDT

Galeriedirektor Professor August Holmberg, † 7. Oktober 1911,

Akademie-Professor Otto Seitz, † 13. März 1912.

Beiden Herren hat der Verein in einem Ehrenabend eine würdige Gedenkfeier geschaffen, beide sind mit unserer Vereinsgeschichte auf das innigste verbunden gewesen.

Allen haben wir ein dauerndes Denkmal in unserem Herzen errichtet!

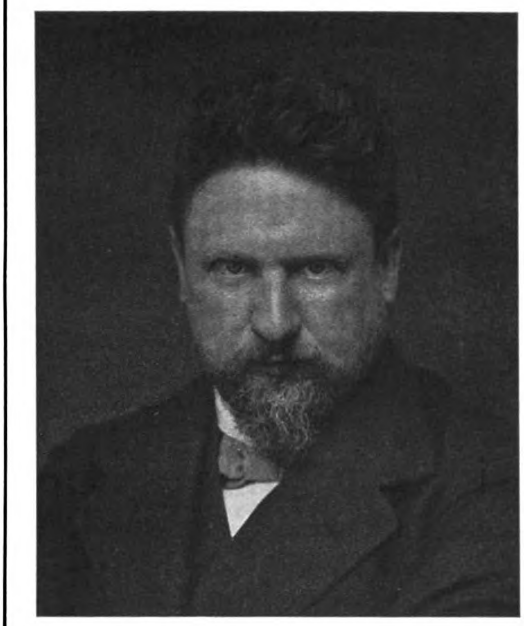
Wir treten in das Jubiläumsjahr mit der Herausgabe dieser Festzeitschrift ein. Ein stattlicher Band liegt vor Ihnen! Er enthält mit seinem reichen Illustrations-Material die Arbeit der letzten Jahre unserer Vereinstätigkeit und er ist das glänzendste Zeugnis der «Aera Franz Wolter». Unter seinem Vorsitz hat der Verein in seinen Bestrebungen eine Höhe erreicht, wie nie zuvor! Dank der ausserordentlichen Mitarbeiterschaft aller Gönner und Freunde unseres Vereins, dank der Vorträge unserer Museums-Vorstände an den Spezial-Abenden, dank der treuen Beihilfe unserer Gesamtmitgliedschaft!

Mit überreichem Anschauungs-Material zog eine glänzende Reihe von Vereinsabenden an uns vorüber, die in ihrem glücklichen Gelingen Höhepunkte in der Geschichte des Vereins einnehmen!

Mit frischem Mut wollen wir fernerhin weiter wirken und eintreten in eine neue, arbeitsfreudige Zukunft!

Wir überreichen somit unseren sehr verehrlichen Ehrenmitgliedern, Mitgliedern und Gönnern

Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA



MALER FRANZ WOLTER

alter Kunst diese Festschrift, indem wir herzlichst für die treue Anhänglichkeit an dem Münchener Altertums-Verein danken, mit der Bitte, ferner ihm zur Seite zu stehen und tatkräftig auch in weiteren Kreisen für seine Sache zu wirken! Denn gerade an dieser Stelle möchten wir darauf hinweisen, dass noch viel zu wenig die Wichtigkeit betrachtet wird, dass die Zugehörigkeit zum Altertums-Verein in erster Linie der Kunst im allgemeinen gilt, die, mit vergangenem und gegenwärtigem Leben innig verwachsen, jenen eigenartigen und hohen Reiz verleiht, den menschliche Kultur überhaupt zu bieten imstande ist!

Ludwig Höfling.

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ZUR INNTALER GRABPLASTIK DER SPÄTGOTIK.

Von Philipp Maria Halm.

Kann das Stiftergrab des Klosters Rott a. I. sich auch nicht im entferntesten mit jenen zu Seeon, Attel oder Ebersberg hinsichtlich künstlerischer Grösse messen, so erscheint es immerhin einer eingehenderen Betrachtung wert, weil es den Mittelpunkt einer Reihe sepulkraler Bildwerke des Inntals bildet und als der wichtigste Vorläufer der beiden Hochgräber Wolfgang Lebs anzusehen ist.

Das Stiftergrab von Rott, das in der Vorhalle der prächtigen, von Johann Michael Fischer erbauten und von Matthäus und Ignaz Günther glänzend ausgestatteten Klosterkirche steht, bildet eine Tumba von 2,69 m Länge, 1,89 m Breite und 0,90 m Höhe. (Abb. 1—4.) Das Material ist schöner roter Adneter Marmor. Die Tumba erhebt sich aus breitem Sockel mit tiefer Hohlkehle und wird von einer weit vorkragenden Platte mit Schräge überdeckt. Die Umschrift auf der Schräge lautet:

> Hoc tūmlo claudūt' corpora fundatorū huiꝰ ecclīe illustriū principū palatinorū prīs et fily Chuno pariter noīati. Quorū. anīe. Requiescāt īn. pace. Hoc opꝰ cōpletū ē. p. Johēm hellt abbatē anº 1485.

Zwischen den Wörtern abbatē und anº ist ein kleines Wappen des Abtes Held — ein Gitter im Feld — angebracht. Aufgelöst lautet die Umschrift:

> Hoc tumulo clauduntur corpora fundatorum huius ecclesiae illustrium principum palatinorum patris et filii Chuno pariter nominati. Quorum animae requiescant in pace. Hoc opus completum est per Johannem Heltt abbatem anno 1485.[1])

An den Längswänden der Tumba stehen vor je acht rundbogigen Blendarkaden je vier Wappenschilde, von denen sich sicher bestimmen lassen die Wappen der Grafen von Rott und des Klosters Rott, von Bayern, Pfalz, Freising und des Bistums Freising. Die östliche Schmalwand (Abb. 2.) zeigt eine knieende weibliche Figur mit einem Rosenkranz in den gefalteten Händen und die Wappen der Grafen von Rott und der Herzoge von Lothringen. Auf einem Schriftband in Minuskeln lesen wir: Dna Elisabet ducissa ex Luthring fundatrix hic.[2]) Die zwei Wappen der entgegengesetzten Schmalwand werden durch ein ähnliches Band mit der Inschrift erläutert: hic notat' quiq arma Scti benedicti; aufgelöst: hic notantur quinque arma Sancti benedicti.[3])

Die Hauptzier ist auf die Deckplatte der Tumba verwendet. (Abb. 3.) Von der vertieften Fläche, die ein einfaches Profil umzieht, erheben sich in Hochrelief die beiden Stifter Graf Kuno von Rott und sein

[1]) Mayer-Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising III (1884) S. 560 gibt die falsche Jahrzahl 1489.

[2]) Elisabeth von Lothringen war die Gemahlin des jüngeren Kuno von Rott. Verhandl. des histor. Vereins für Niederbayern Bd. XVII (1872) S. 68.

[3]) Die Abbildung sämtlicher Wappen in Mon. boic. I. Tafel 6.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

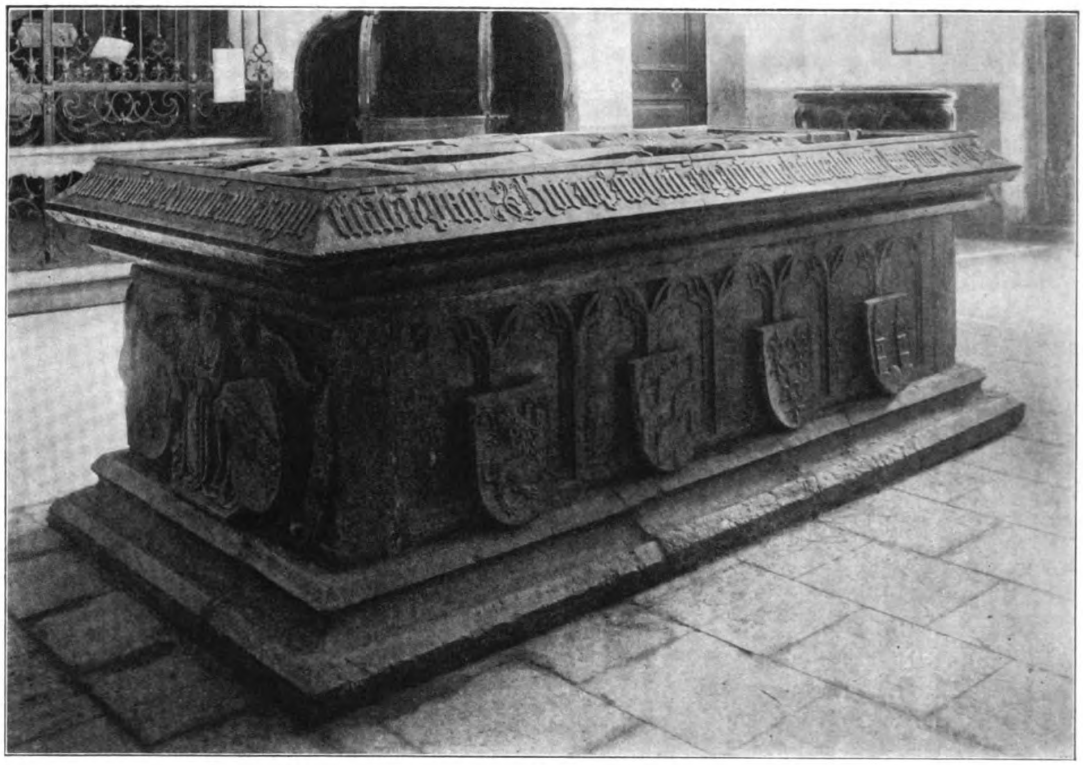


Abbildung 1 Stiftergrab in der Klosterkirche zu Rott a. I.

Sohn gleichen Namens. Sie stehen auf einem niederen einfachen Postament, mit dem Wappen der Grafen von Rott und von Bayern (oder der Grafen von Wasserburg?). Beide sind mit spätgotischem Plattenharnisch angetan, der Vater überdies mit einem Mantel; er trägt die Grafenkrone, der Sohn eine Eisenhaube. Einander halb zugewendet halten sie mit je einer Hand das Modell der Kirche in die Höhe; des Sohnes Linke ruht am Schwertgriff, mit der Rechten fasst der Vater den emporgerafften Mantel und das Banner der Grafen von Rott.

Wie die Inschrift der Schräge besagt, hat Abt Johannes II. Held das Grabmal fertigen lassen im Jahre 1485. Es geschah dies offenbar zur Vierhundert-Jahrfeier der Stiftung des Klosters, die um das Jahr 1086 angenommen wird.

Das Interesse wendet sich natürlich in erster Linie der Deckplatte zu, die bei der geringen Höhe der Tumba einen viel leichteren Überblick gestattet, als etwa das Seeoner oder das Ebersberger Hochgrab. Die Idee der Ausstattung der Deckplatte mit Stifterbildnissen ist eine dem Mittelalter ziemlich geläufige und wurde auch von unserem Meister beibehalten. Haben wir es dabei auch nicht mit einer hervorragenden plastischen Arbeit zu tun, so doch immerhin mit einer tüchtigen Handwerksleistung, der in der Gesamtauffassung bei manchen Ungeschicklichkeiten doch ein Zug von schlichter Grösse nicht abzusprechen ist. Ausgesprochen schwach wirken eigentlich nur die unteren Extremitäten der beiden Grafen; sie sind steif und hölzern. Obwohl stehend gedacht, machen sie keineswegs den Eindruck einer festen Stütze, wenigstens nicht für den Blick aus der Vogelperspektive; doch dafür war ja auch die Anlage nicht berechnet. Der Meister ist offenbar über der Inkonsequenz, stehende Figuren liegend darzustellen, ebenso gestrauchelt wie viele andere vor und nach ihm. Fleiss und Sorgfalt bekunden die Einzelheiten, so die Wiedergabe der vielfach geschobenen Rüstungsteile, das Kirchenmodell u. a. Diesen Vorzügen aber steht die etwas nüchterne und trockene Behandlung der Köpfe gegenüber; es fehlt ihnen an Belebung und seelischer Vertiefung. (Abb. 4.) Die Nasen sind hart angesetzt, die Augen quellen zu stark heraus; der Mund des alten Grafen wirkt durch die schlitzförmige Zeichnung und durch zu geringe Modellierung der Lippen sprach- und leblos. Auch das Bildnis der Elisabeth von Lothringen am Fussende

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Tumba weiss nichts von Leben und Beseelung. Das Naturstudium war dem Meister fremd geblieben; die Stifter waren längst tot, und er fand und suchte auch nicht den Ausweg, irgend einem günstigen Modell seine Gesichtszüge zu entlehnen. Er schuf lediglich aus sich heraus, aber sein Können genügte hiefür nicht. Er blieb in nüchternen Allgemeinheiten stecken.

Wer der Meister war, wissen wir nicht. Hager vermutet in dem Rotter Stiftergrab eine Jugendarbeit Wolfgang Lebs.[1]) Das erscheint ziemlich ausgeschlossen. Welche Keime lassen sich in diesem Werke finden, die eine Blüte wie das Ebersberger (1500) oder Atteler Hochgrab (1509) verheissen könnten? Wenngleich ein zeitlicher Zwischenraum von fünfzehn, ja von fast fünfundzwanzig Jahren gewiss einen gewaltigen Fortschritt zu zeitigen vermag, so wird bei so verwandten Aufgaben im Ganzen wie in den Einzelheiten sich die jugendliche Hand nie so verwischen, dass auch keine Spur mehr sie erkennen liesse. Man prüfe Stellung und Haltung der Figuren, Faltenwurf, den Gesichtstypus und selbst so Nahverwandtes wie die Rüstungen bei Leb, um diese Vermutung als höchst unwahrscheinlich zu erkennen.

Der Meister von Rott ist keine jungfrische, mit lebensfähigen Keimen ausgestattete künstlerische Erscheinung, die die prickelnden Reize des Werdens selbst in verunglückten Versuchen eines kühnen Wagemutes erkennen liesse, sondern nach allem Anschein ein Meister, der nicht zu hohem Fluge bestimmt war und der mit dem Grabmal von Rott sogar, wie wir sehen werden, seinen künstlerischen Höhepunkt schon längst hinter sich hatte.

Ziemlich zur gleichen Zeit als unser Meister an dem Rotter Stiftergrab arbeitete, entstand ein Grabstein, der für Landshut bestimmt war und der jetzt in der Krypta von St. Jodok dortselbst als Deckplatte eines aufgemauerten Hochgrabes dient. Hiezu war er kaum von Anfang an bestimmt, denn erstens entbehrt er der bei den bayerischen Hochgräbern gewohnten Schräge für die Umschrift, und zweitens steht diese auf dem flachen Rande des Steines, der seitlich nicht bearbeitet ist, entgegen der sonstigen Gewohnheit mit dem Fusspunkte nach innen, so dass sie nur beschwerlich abzulesen ist. Sie sagt: Hie ligt begrabē der Streng vnd vesst herr hainrich vō Staudah zu kellnpach der gestorb' ist an sand gallen abent 1483 dē got genad.

Es mag auffallend erscheinen, einem Steine des Meisters in Landshut zu begegnen, da man doch glauben sollte, dass dort heimische Kräfte genügend zur Verfügung gestanden hätten. Und doch kann kein Zweifel wach werden, dass der Rotter Meister des Stiftergrabes nicht auch das Bild des Ritters Heinrich von Staudach gemeisselt hätte, denn es ist unverkennbar das genaue Abbild des jungen Grafen

Abbildung 2 Östliche Schmalseite der Tumba des Stiftergrabes in Rott a. I.

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I, 2081. Fernerhin zitiert: K. D. B.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 3 Deckplatte des Stiftergrabes in Rott a. I.

Kuno von Rott; dieselbe Rüstung in Zeichnung und Technik, dieselben kraftlosen schmächtigen Lenden, dasselbe ausdruckslose Gesicht mit den glotzenden Augen. Ein wenig glücklicher nur ist die Stellung der Beine; der rechte Fuss ganz ins Profil gestellt gibt sichereren Halt, der linke erscheint freier, beweglicher. Die linke Hand fasst das Schwertkreuz, die rechte die Fahne. Zu Füssen des Ritters liegen zwei Wappenschilde; die Helmzier des einen, ein gehörnter Kopf, trägt in Haar und Bart die genaue Mache wie das Haupt des alten Grafen von Rott.

Dass der Meister dieses Steines nun in Landshut seine Werkstätte besessen hätte, halte ich für unwahrscheinlich. Wir besitzen dort aus dieser Zeit kein einziges Werk, das unzweifelhaft als einheimische Landshuter Arbeit nachgewiesen werden könnte; vielmehr lassen sich für die meisten Grabskulpturen, durch stilistische und genealogische Beziehungen ihre Herkunft aus der Inn- und Salzachgegend nachweisen.[1]) So finden wir denn auch noch mehrere Arbeiten des Meisters des Rotter Stiftergrabes und gerade seine besten im Gebiete des Inntals, grösstenteils in unmittelbarer Nähe von Rott.

Zunächst lässt sich ein Grabstein für Christan Ebenstetter zu Ebenstatt, im Kreuzgang des Klosters Gars a. I. anreihen. Der Ritter starb nach der Umschrift schon im Jahre 1406.[2]) Nach der Rüstung sowohl wie aus stilistischen Gründen kam jedoch der Stein, der als Platte einer Tumba gedient haben dürfte, erst gegen 1490 zur Ausführung. Die Beziehungen zu dem Stein des Heinrich von Staudach wie zu dem Rotter Stiftergrab sind unverkennbar. Mit jenem hat er die Haltung der Ritterfigur gemein, nur dass die gespreizte Fusstellung noch grössere Freiheit verrät. Die Locken des unbehelmten Kopfes decken sich vollkommen mit jenen des alten Grafen von Rott. Im übrigen spricht aus allen technisch-stilistischen Gewohnheiten, wie aus der Rüstung, dem geriemten Schwertgriff mit dem geflammten Knauf, dem Schnitt der Augen die gleiche Hand, nur dass durch das Ganze ein frischerer Zug geht.

Eine weitere Arbeit desselben Meisters hat sich unweit von Rott in der Pfarrkirche von Amerang erhalten. (Abb. 7.) Ich erachte sie für seine beste. Es ist die Grabplatte für Jörg Laiminger † 1476.[3]) Schräge und Schrift sowie ältere Quellen[4]) belegen, dass sie zu einem Hochgrab oder doch zu einem das Paviment überragenden Gruftdeckel gehörte.

Von einem als Mattengeflecht behandelten Grund hebt sich oben in mäfsig hohem Relief die Halbfigur Christi als Schmerzensmann ab, vor dem zwei Engel ein vielfaltiges Tuch ausbreiten. Unten knieen der Verstorbene und seine Frau, eine Anna von Stauff zu Ernfels. Die Zuschreibung an den Meister des Rotter Stiftergrabes diktieren vor allem die Gesichtstypen mit den stark herausgearbeiteten Augen, dann die Haarbehandlung, die sich genau mit jener

[1]) Halm, Stephan Rottaler, München 1908 S. 77 ff.

[2]) K. D. B. I, 1954.

[3]) Die Umschrift in Minuskeln: Hye ligt begrabn̄ d'edl vn̄ vest Jorg Laiminger czu amrang . . . de' gestarbn̄ ist 1476. Das Fehlende von Betstühlen und Mörtel verdeckt. K. D. B. I, 1913.

[4]) Das Grabsteinbuch des Fürstbischofs Eckher cgm 2267 schreibt: «. . . war vorhero uf einem erhebt grab» und Hund, Stammenbuch II, 145 lässt den Jörg Laiminger unter einem «erhebten Stein» begraben sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des älteren Stifters von Rott deckt und schliesslich auch der charakteristische Faltenwurf an den Gewändern der beiden Engel und an dem Tuch, das diese halten. Immer erscheinen kräftige Faltengrate, die durch kleine Querbrüche mit einander in Verbindung stehen und zwischen denen sich tiefe Mulden einsenken. Die Ameranger Platte aber steht um ein Erhebliches höher als die Rotter, kompositionell sowohl wie auch in den Einzelheiten. Am deutlichsten erhellt dies aus dem offenbar Porträtcharakter anstrebenden Kopfe des Ritters, aus der edlen Gestalt des Schmerzensmannes und aus dem Versuch, diesem wie den beiden Engelsköpfen den Ausdruck resignierten Schmerzes aufzuprägen. Besonders sorgfältig sind auch die Hände behandelt und am deutlichsten spricht sich die Hingabe an das Werk vielleicht in der minutiösen Wiedergabe des Geäders am linken Unterarm Christi aus. Originell wirkt das mattenartige Geflecht des Hintergrundes, das aber am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts öfters begegnet [1]). Das Todesdatum 1476 ist einheitlich mit der übrigen Schrift in sorgfältigen Lettern eingemeisselt; der Stein wurde demnach jedenfalls nach 1476 — ich vermute unmittelbar darnach — gefertigt.

Eine auffallende Ähnlichkeit in der kompositionellen Darstellung besitzt der Ameranger Stein mit der Deckplatte des Stiftergrabes von Weng im Bez.-Amt Freising.[1]) Das dortige Hochgrab wurde laut Inschrift 1472 gefertigt, also sicher vor dem

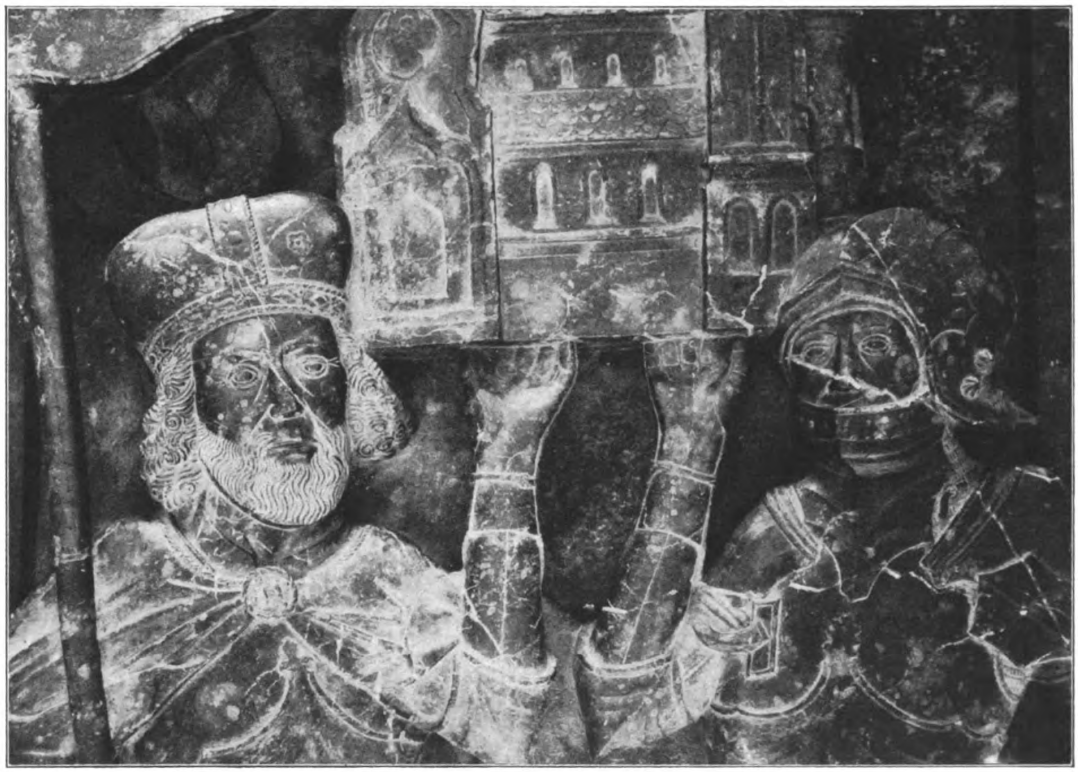


Abbildung 4 Von der Deckplatte des Stiftergrabes in Rott a. I.

Stein in Amerang. Eine stilistische Verwandtschaft besteht zwischen den beiden Werken nicht. Der Meister des Werkes von Weng, der unzweifelhaft der Münchener Schule angehört, arbeitet viel weicher und erreicht in seinen Köpfen ein viel tieferes

[1]) So z. B. am Grabstein des Propstes Paulus Pelchinger, gest. 1488 in Baumburg (K. D. B. I, 1735), an einem Gedenkstein des Hans III. Herzheimer in Trostberg von 1497 (K. D. B. I, 1877), am Stiftergrab in Weng (K. D. B. I, 437) und am Grabstein des Udalricus Obermaier in Altötting, gest. 1517 (K. D. B. I, 2362) u. a. O. Stilistische Verwandtschaft lässt sich zwischen diesen Arbeiten nicht finden. Es handelt sich offenbar um ein Ziermotiv, das mit Rosetten bereichert sich auch an den Grabsteinen des Hans Stettner, gest. 1458 in Raitenhaslach (K. D. B. I, 2614) und des Wolfgang Mülpacher, gest. 1519, in Altötting (K. D. B. I, 2362) findet.

[1]) K. D. B. I, 437 und Riehl II, 399.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Empfinden als der Schöpfer des Laiminger Steines. Es erscheint mir aber auch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass dieser sich die Wenger Tumbaplatte als Vorbild genommen hat; ich vermute vielmehr, dass beiden Werken der gleiche oder verwandte Holzschnitt oder Stich zu Grunde lag. Bei einer direkten Entlehnung hätten sich doch noch ausser der sehr allgemeinen Anordnung der Stoffmotive bestimmte Einzelzüge in den Ameranger Stein eingeschlichen.

Ein spätes Werk des Meisters des Rotter Stiftergrabes endlich erblicke ich in der Grabplatte des Propstes Cristannus Sperrer, gest. 1515 in der ehemaligen Klosterkirche zu Au am Inn.[1]) (Abbild. 8.) Ein reich gefälteltes Schriftband mit vier Wappen in den Ecken umrahmt das Bildfeld und verleiht dem Werk einen ungewohnten Reichtum. Der Propst ist wohl stehend dargestellt, aber entschlafen. Das infulschwere Haupt ruht auf einem Kissen, in der Linken hält er das Missale, in der Rechten das Pedum. Für den Meister von Rott sprechen vor allem die schematischen Falten der Casula und der Ausdruck des Gesichts. Erscheint dies, ähnlich wie bei dem Kopfe des Laiminger, glücklicher gelungen, so deutet das vor allem auf Kenntnis des Modells; die Darstellung des Todes ist dabei dem Meister bei aller Schlichtheit — um nicht zu sagen Beschränktheit der Mittel ebenso geglückt wie die des Lebens bei dem Jörg von Laiming Aber immerhin übertrifft dessen Stein in Anbetracht der figurenreichen Komposition und der individuellen Durchbildung der einzelnen Figuren den des Christannus Sperrer wesentlich. Der Grabstein dieses Propstes wurde nach dessen Tode (1515) gefertigt; es liegen demnach zwischen den beiden Werken rund vierzig Jahre. Wie wenig hat der Künstler sich in dieser Zeit verändert; ein irgendwie nennenswerter Fortschritt lässt sich kaum wahrnehmen. Es bestätigt sich das, was wir schon glaubten, dem Rotter Stiftergrab ablesen zu dürfen, dem Meister fehlte es an Entwickelungsfähigkeit und Schwungkraft, er arbeitet brav und fleissig, ohne dass er uns mit dem letzten Meisselhieb wesentlich mehr zu sagen wüsste als mit dem ersten.

Abb. 5 Vom Grabmal des Heinrich von Staudach in Landshut

Neben dem Grabstein des Cristan Sperrer steht in Au jener seines Vorgängers in der Propstenwürde des Wilhelm Helffendorffer, gest. 1504. Äusserlichkeiten wie das reich gelegte Band der Umschrift erwecken die Vermutung, dass wir hier ebenfalls ein Werk des Meisters von Rott vor uns haben. Ich möchte dies jedoch mit Hinblick auf die starre Körperhaltung, den archaischen Gesichtsausdruck und die völlig andere Behandlung des Ornates verneinen. Dagegen scheint es mir am Schlusse der Besprechung der Arbeiten des Rotter Meisters wichtig, noch ein hervorragendes Werk der Inntaler Grabplastik heranzuziehen, das Stiftergrabmal zu Attel.

Hager[1]) hat darauf hingewiesen, dass nur die Deckplatte der Atteler Tumba und die südliche Längswand derselben von Wolfgang Leb selbst herrührt (Abb. 9.), wie ein Vergleich mit dem Ebersberger Hochgrab desselben Meisters deutlich zeigt, dass dagegen die übrigen Seitenteile rohen Gesellenhänden zuzuschreiben sind. (Abb. 10.) Unzweifelhaft verdienen die Figuren dieser Seitenteile dies scharfe

[1]) K. D. B. I, 1930.

[1]) Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern VI (1897) S. 62 — K. D. B. I, 1924 — Halm, Wolfgang Leb in der Zeitschrift des Münch. Altertums-Vereins München 1904.

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Urteil gegenüber dem Anteil Lebs an diesem Werk, aber in erster Linie muss es auf die Gestalten selbst und die Hände bezogen werden, dagegen für die Köpfe eine entschiedene Milderung erfahren. Gegen-

Abb 6. Grabstein des Cristan Ebenstetter in Gars a. I.

Abb. 7 Grabplatte des Joerg Laiminger in Amerang

über der sonst recht oberflächlichen und stillosen Behandlung dieser Wappenträger sind die Köpfe wesentlich besser durchgeführt und, wenn sie auch keineswegs auf der Höhe der Lebschen Wappenhalter stehen, so empfindet man den Unterschied gerade in den Köpfen am wenigsten. Einige dieser Köpfe aber berühren sich nun aufs engste mit dem Stil des Rotter Meisters; so kehrt bei dem zweiten

der Wappenhalter der Nordwand genau die gleiche Behandlung der Lockenfrisur wieder wie bei dem Joerg Laiminger in Amerang, ähnlich auch bei dem Cristan Ebenstetter in Gars, und der dritte Wappenhalter, dessen Haar und Barttracht zwar etwas verändert ist, ähnelt merkwürdig dem alten Kuno von Rott. Auch das Arkadenprofil der drei nicht von Leb herrührenden Tumbawände ist genau das gleiche wie in Rott. Ich halte es deshalb für in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Meister des Rotter Stiftergrabes die drei Seitenteile der Tumba gefertigt hat. Welche Gründe hier ob-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

walteten, entzieht sich unserem Urteil. Eine Vermutung sei gestattet. Im Jahre 1487 beging das Kloster Attel, — wie zwei Jahre zuvor Kloster Rott — die vierhundertjährige Wiederkehr der Gründung durch Hallgraf Engelbrecht von Limpurg. Vielleicht gedachte man schon damals dem Beispiele Rotts zu folgen und ein Monument für die Stifter durch den gleichen Meister fertigen zu lassen. Drei Seitenwände fertigte der Meister, die in der Tat auch ganz der Zeit um 1487 entsprechen, dann blieb die Arbeit aus irgend welchen Gründen liegen. Als sie aber zwanzig Jahre später Abt Leonhard wieder aufgriff, wollte er die alten Teile, die doch auch einen erheblichen Geldwert repräsentierten, nicht unnütz liegen lassen und Leb schuf in dem ihm charakteristischen Hochreliefstil und mit der ihm höheren Begabung die vierte — südliche — Tumbawand, deren Arkaden er stark vertiefte und im Profil vereinfachte. Wäre die Südwand der Tumba, also jene Wolfgang Lebs, zuerst entstanden, so hätte sein schwerfälliger Nachfolger kaum das grössere Arbeit und Mühe fordernde, detailliertere Profil gewählt. Man wird auch nicht verkennen, dass gegenüber der um fast zehn Jahre älteren Tumba in Ebersberg mit ihren sechs Sitzfigürchen und den Flachrelieffeldern die einförmige Einteilung der Atteler Tumba etwas altertümlich-rückständig ist.

Abbildung 7
Grabstein des Propstes Cristannus Sperrer im Kloster Au a. I.

Für den Meister der im vorhergehenden behandelten Werke, über den zurzeit nähere Nachrichten fehlen und den wir nach seinem grössten, wenn auch nicht besten Werke den «Meister des Stiftergrabes zu Rott» nennen wollen, kann als Wohnsitz wohl kein anderer Ort mehr in Frage kommen, als das mitten im Zentrum seiner Arbeitssphäre gelegene Wasserburg. In Wasserburg arbeitete seit etwa 1500 Wolfgang Leb. In dem Meister des Rotter Stiftergrabes haben wir seinen unmittelbaren Vorgänger, vielleicht sogar seinen Lehrmeister zu erblicken. Aber Leb war eine kräftigere, frischere Persönlichkeit, in der die Keime für den neuen Stil bald günstigen Boden fanden; er ward der bedeutendste Vertreter der sepulkralen Frührenaissancebildnerei des Inntals.[1])

Zu dem Kreise des Meisters von Rott zählt auch eine leider stark beschädigte Grabplatte von rotem Marmor, welche sich weit ausserhalb und abseits des Inngebietes befindet, in dem ehemaligen Benediktinerkloster Auhausen im Bezirksamt Nördlingen in Schwaben. Sie stellt vor einem von zwei Engeln gehaltenen Teppich den ersten infulierten Abt des Klosters Wilhelm Schechs von Pleinfeld dar. Die Beziehungen zu der Inntaler Grabplastik

[1]) Halm, Wolfgang Leb in der Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins München 1904.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 9 Südliche Längswand des Stiftergrabes von Attel. Von Wolfgang Leb

Abbildung 10 Nördliche Längswand des Stiftergrabes von Attel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sind unverkennbar und erhalten noch besondere Bestätigung durch den für Schwaben ungewohnten, für das Inntal, z. B. in Gars, noch heute üblichen Familiennamen Schechs. Der schöne Grabstein gibt sich in der würdevollen lebendigen Auffassung des Abtbildnisses als eine Weiterbildung und Ausreifung der in dem Grabstein des Propstes Cristannus Sperrer angedeuteten bildnerischen Absichten. Die Gestalt ist von wesentlich grösserer Freiheit in der Bewegung, sie reckt sich in vollem Leben empor und spiegelt die ganze Würde des geistlichen Herrscheramtes wieder. Der gewaltige Fortschritt gegenüber dem Steine des Propstes Sperrer tritt am deutlichsten in dem entschieden sorgfältiger durchstudierten und individualisierteren Kopfe des Wilhelm Schechs zutage. Der Eindruck des Porträts ist entschieden überzeugender, glaubwürdiger, der seelische Gehalt lässt die übrigen Werke des Inntals, selbst die Werke Wolfgang Lebs nicht ausgenommen, weit zurück. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, dass wir es trotz seines fernen Standortes mit einem altbayerischen Werke, und zwar mit einer der besten Schöpfungen des Inntals aus der Wende des Jahrhunderts zu tun haben.

Abb. 11 Grabstein d. Abtes Wilhelm Schechs von Pleinfeld in Auhausen

Unter den übrigen Arbeiten des Inngebietes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts greife ich zunächst zwei ausserordentlich charakteristische Bildnissteine heraus, die in manchen Einzelzügen, so besonders hinsichtlich der subtilen Durchführung der Rüstungen, oft auffallend an die Gruppe des Rotter Meisters erinnern, jedoch in der Behandlung der Köpfe so sehr wieder über jenen Werken stehen, dass sie einer Zuweisung an den gleichen Bildhauer widerstreben.

Der ältere und unstreitig auch der bessere der beiden Grabsteine ist der des Christoph Pernpeck, gest. 1462, in Kloster Gars. (Abb. 13.) Der Ritter kniet vor einem von zwei Engeln gehaltenen Brokatteppich, in voller Rüstung, mit dem Helm auf dem Kopfe, im Gebete, die gefalteten Hände vor der Brust. Das Motiv des Knieens erscheint in unserem Gebiete hier zum ersten Male. Wie der Rotter Meister, der das gleiche Problem in dem Stein zu Amerang aufgriff, demselben gerecht wurde, lässt sich, da die untere Partie derselben verdeckt ist, nicht genügend ersehen. Der Meister des Pernpeck-Steines findet sich mit der Aufgabe nicht durchaus, aber doch ziemlich verständig ab. Er stellt die Beine ins Profil und dreht den Oberkörper mit dem Kopf fast ganz nach vorne dem Beschauer entgegen. Wie gezwungen diese Haltung auch an und für sich ist, so verstand es der Künstler doch, diesen Widerspruch zu mildern. Viel störender wirkt das Zurücklehnen des ganzen Körpers von den Knieen an, das offenbar dem Streben besserer Raumanpassung und der Absicht, den Kopf in die Achse zu stellen, entsprang.

Mit der für die Zeit so bezeichnenden Treue und Sorgfalt hat der Meister vor allem die Rüstung mit ihren Schiebungen, Rillen, Riemchen, Schnallen und Nieten wiedergegeben, ähnlich wie so viele andere, ähnlich wie auch der Meister des Rotter Stiftergrabes. Aber er lässt sich nicht mit solchen Nebensächlichkeiten genügen, sondern dringt mit der gleichen Freude und demselben wahrheitsgeh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rendem Ernst auch auf das Wesentlichste und Wichtigste ein, auf eine glaubhafte Schilderung der Gesichtszüge. Das hat ja auch der Meister des Rotter Stiftergrabes da und dort angestrebt, aber trotzdem schlich sich viel Konventionelles ein, wie z. B. die runde Stirne und die schematischen Augen. Um wie viel individueller ist der Kopf des Christoph Pernpeck durchgebildet; Kinn, Stirn und Augen-

Abbildung 12 Grabstein des Ulrich von Braitenstein in Landshut

bogen sind in ihrem Wesen — Knochen und Haut — eingehend studiert, wenn auch noch nicht durchaus verstanden oder — geglückt; der Meister hat sich redlich geplagt und gemüht, viel mehr noch als es der Schöpfer des Kopfes des Joerg Laiminger getan. Aber, mag vielleicht gerade der Mühelosigkeit halber dieser mehr anziehen, das als Porträt wertvollere und fortschrittlichere Werk aber ist unbestreitbar der Christoph Pernpeck.

Nicht auf der Höhe dieses Steines steht jener des Ulrich von Braitenstein † 1487, der an der Nordwand der Hl. Geistkirche in Landshut aufgestellt ist. (Abb. 12.)

Die Zusammengehörigkeit der beiden Steine fällt unmittelbar in die Augen; der eine ist des andern Spiegelbild, wenigstens in der Auffassung und allgemeinen Haltung des Ritters. Ulrich von Braitenstein kniet zwar aufrechter, die Figur ist mehr in die senkrechte Axe gestellt, die Arme können sich freier bewegen, aber der Kopf ist bei weitem schwächer, ja fast leer im Ausdruck. Wie will man hier

Abbildung 13 Grabstein des Christoph Pernpeck in Gars a. I.

den tapferen Kämpen, der auf vielen Turnieren gerannt, der die Fahrt ins hl. Land gemacht hatte und Herzog Georgs des Reichen Hofmarschalk gewesen war, erkennen?[1]) Es fehlen die eindringlichen überzeugenden persönlichen Züge; mehr als eine derbe Skizze gab der Künstler nicht. Der Kopf sticht im Vergleich zu dem Pernpeck wesentlich gegen die subtile Ausführung der Rüstung und des Wappens ab. Sollte der grosse Unterschied der beiden Porträts nicht seinen Grund in der örtlichen

[1]) Hund, Bayerisch Stammenbuch II (1598) S 55.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Entfernung haben? Es dürfte kaum einem Zweifel begegnen, wenn wir den Meister der beiden Steine als einen dem Schöpfer des Rotter Stiftergrabes verwandten Künstler gleichfalls als in Wasserburg ansässig betrachten. So erklärt sich auch die Möglichkeit eingehenderen Porträtstudiums bei dem Steine des Pernpecks. Die Pernpeck gehörten lange zu den Wohltätern des Klosters Gars im Inntal und hatten dort ihre Sepultur.[1]) Der Meister konnte also sehr wohl und verhältnismäfsig ohne grosse Mühe sich sein Modell besehen, während er offenbar bei dem minderen Bildnis des fern in Landshut ansässigen Ulrich von Braitenstein sich nur allgemeiner skizzenhafter Anhaltspunkte bedienen konnte. Andererseits will aber auch noch der Zeitunterschied in den beiden Werken berücksichtigt werden. Das Pernpecksche Grabmal dürfte unmittelbar nach dem Tode des Ritters (1463) entstanden sein, das des Ulrich von Braitenstein wenig nach 1487; es liegen also rund fünfundzwanzig Jahre zwischen beiden, genügend Zeit, um das Abflauen eines künstlerischen Vermögens für möglich erscheinen zu lassen.

Abbildung 14 Stich des Meisters E. S. (L 224)

Gelang es so, durch Stilvergleichung die immerhin ansehnliche Zahl figürlicher Grabplatten des Inngebietes vom Ende des 15. Jahrhunderts zu einer Gruppe um den Meister des Rotter Stiftergrabes zusammenzuschliessen, so entzogen sich einer solchen Eingliederung zwei Grabmäler, welche in ihrer ganzen Auffassung so gut wie keine Berührungspunkte mit den übrigen Werken des Inntals aufweisen. Beide tragen in ihrem Bildfeld fast lebensgross eine weibliche Gestalt. Der eine steht im Kreuzgang zu Gars, der andere im Bayerischen Nationalmuseum in München. Der erstere gehört einer 1488 verstorbenen Edelfrau Madalena Ebenstetter. (Abb. 15.) Ihr Bild zeigt uns ein entzückendes Figürchen von feiner, gotisch eleganter Bewegung, die namentlich in der Art, wie die linke Hand das reiche Gewand graziös emporhebt, zur Geltung kommt. Mit dem rechten Arm umfasst sie den Hörnerhelm ihres Mannes, der fast zu schwer für die zierliche Hand erscheint. Sieht man von dem etwas unmotiviert in die Komposition eingestellten Wappenschild ab, unter dem ein Hündchen an seiner Herrin emporspringt, so gewinnt man den Eindruck eines reizenden Genrebildes, das durch das Kostüm mit dem Turban und dem Reiherbusch einen etwas modischen Anstrich bekommt.[1]) Gegenüber allen anderen gleichzeitigen Werken des Inntals spricht aus der ganzen Darstellung eine Freiheit und Ungezwungenheit, eine Frische und Leichtigkeit, wie sie uns selbst nicht bei Holzschnitzwerken des Gebietes begegnet. Das mag sich zum Teil wenigstens daraus erklären, dass der Bildhauer seinem Werke einen Stich des Meisters E. S. (L 224) zugrunde gelegt (Abb. 14) und die gezierte Haltung der Figur mehr in Zierlichkeit verwandelt hat. Man wird aber deshalb keineswegs des Meisters eigenes Können unterschätzen dürfen, denn abgesehen davon, dass die

[1]) Sulzbacher Kalender für katholische Christen. 1901. S. 54.

[1]) von Eye und von Falke, Kunst und Leben der Vorzeit I (1858), Text zu Abbildung 89 erblicken in dem a des Brustlatzes die Abkürzung für amor, ich glaube es jedoch richtiger als den Anfangsbuchstaben von Adolf, des Namens des Gemahles der Madalena zu deuten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Übersetzung des Stiches in das Plastische noch genug Schwierigkeiten in sich schloss, um nicht die jungfräulichen Reize des zarten Figürchens zu verwischen, wird man die Absicht nicht verkennen, in dem nicht gerade anziehenden Kopfe ein Porträt zu geben. Die Frage nach dem Meister erscheint gerade unter Hinblick auf die Verwendung des graphischen Vorbildes schwer zu beantworten, doch

Abbildung 15 Grabstein der Madalena Ebenstetter in Gars a. I.

dünkt mich, wenn bei irgend einem Werk des Inntals, am ehesten bei diesem die Vermutung, dass es eine Jugendarbeit Wolfgang Lebs sein könnte, gerechtfertigt. Es wäre dann, nachdem die Platte etwa um 1490 anzusetzen ist, als der unmittelbare Vorläufer des Grabsteins der Anna Hofferin, die 1493 gestorben ist, in der Pfarrkirche zu Schwaz anzusehen.[1]) Beide Steine haben in dem Faltenwurf des hochgerafften Kleides viel Verwandtes und die elegant geschnittene Helmdecke der Ebenstetterin wirkt

[1]) Ph. M. Halm, Wolfgang Leb in der Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins. (1904.)

wie eine Vorstufe für jenen typischen, mit Licht und Schatten rechnenden Deckenschnitt Wolfgang Lebs. Selbst die rundlichen Köpfe und die molligen dünnfingerigen Händchen verraten die grösste Ähnlichkeit. Wenn trotzdem das spätere Werk nicht als das fortschrittlichere erscheint, so ist dies eben hauptsächlich auf die Förderung des älteren Werkes durch das reife Vorbild des Stiches zurückzuführen,

Abbildung 16 Grabstein der Eufemia von Stauff im Bayerischen Nationalmuseum in München

bei dem späteren Werk war der Meister dagegen auf sich allein angewiesen.

Eine nicht weniger anmutige Gestalt zeigt uns der Grabstein der Jungfrau Eufemia von Stauff, gest. 1499, einer Tochter des Leo von Stauff und seiner Gattin Elisabeth von Haag, der sich jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befindet.[1]) (Abb. 16.) Die Herkunft des Steines aus einer Sepulturkapelle in Hof, zwischen Haag und Kirchdorf, lässt die Entstehung des Werkes im Inntal vermuten. Die Gestalt der Verstorbenen kündet ein durchaus anderes Empfinden. Nicht

[1]) Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VI. N. 315.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ohne eine gewisse Zierlichkeit in der Haltung, fehlt ihr die fast kokette Grazie der Ebenstetterin. Regungslos im Gebete steht die Jungfrau da, durch die gefalteten Hände perlt ein Rosenkranz. Das stille, sinnige Köpfchen ist leicht zur Seite gesenkt, eine Perlenschapel, ähnlich einem Blumenkränzlein sucht die Lockenfülle zu zwingen, die in breiten Massen Oberkörper und die Arme in den Schlitzärmeln umfluten. Bei all diesem Reichtum an Sachlichem und Äusserlichem ruht aber über der Gestalt eine so schlichte Innigkeit und warme Frömmigkeit, dass der kostümliche Aufputz kaum mitspricht. So sehr fesselt denn auch den Beschauer das liebe Bildchen, dass er ganz übersieht, dass der Stein unvollendet ist. Das Gewand ist nur gerauhwerkt und die Schlitzärmel entbehren offenbar des letzten Schliffs. Andere Werke von solcher Tiefe der Empfindung und Schlichtheit der Sprache, dabei von solcher Weichheit des Reliefs kennt das Inntal nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es denn auch nicht mit einer Inntaler Arbeit, sondern mit Import aus Salzburg zu tun. Stilistisch am nächsten, und zwar so nahe, dass man ohne weiteres die gleiche Meisterhand annehmen darf, steht unserem Grabstein der der Familie Albrecht Scheller zu Gartenau, von ungefähr 1500, in der Stiftskirche zu Laufen.[1]) (Abb. 17.) Das Aufsatzrelief dieses Steines mit Maria und der heiligen Katharina und Barbara zeigt nicht nur die absolute Gleichheit in der Faltengebung, sondern noch mehr in den Köpfen mit den offenen Haaren eine gerade geschwisterliche Ähnlichkeit, die weiblichen Glieder der Familie im unteren Teil des Grabsteines tragen überdies alle die gleichen modischen geschlitzten Puffärmel.

Abb. 17 Grabstein der Familie Albrecht Scheller in der Stiftskirche zu Laufen

Für das Ende des Jahrhunderts, zu einer Zeit also, in der man an Wolfgang Leb, den tüchtigen Wasserburger Meister, bereits mit einer so bedeutsamen Aufgabe wie das Ebersberger Stiftergrab — von dem Meister von Rott und seinem Kreis ganz abzusehen — herantrat, bedeutet dieser Fall eines Imports ein vereinzeltes, nicht aber das einzige Beispiel.

Aus der ersten Hälfte und der Mitte des 15. Jahrhunderts war die Einfuhr von Salzburger Werken eine wesentlich lebhaftere. So wird man, um nur einige herauszugreifen, die mächtige Tumbenplatte des Georg Fraunberger zum Haag von 1435[1]) als eine Arbeit aus dem Kreise Hans Heiders ansehen müssen, und die beiden ikonischen Grabplatten des Propstes Petrus von Kloster Au, gest. 1445, und des Propstes und Archidiakons Thomas Surauer von Kloster Gars, gest. 1455, hat die jüngste Forschung als Arbeiten des vielfach tätigen Salzburger Meisters Eybenstock nachgewiesen.[2]) Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts aber treten mehr und mehr einheimische Meister auf. Eine völlig klare Scheidung, was als

[1]) K. D. B. I, 2722, woselbst auch Abbildung des Steines.

[1]) K. D. B. I, 1953.

[2]) K. D. B. I, 1931 und I, 1952. Vgl. Halm, Hans Heider und die Salzburger Grabplastik in «Kunst und Kunsthandwerk» (1913) S. 462 und Karl Friedr. Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes 1913 S. 35 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Einfuhr und was als lokale Schöpfung anzusehen ist, wird sich kaum durchführen lassen, namentlich schwer bei reinheraldischen Grabsteinen, bei denen die Schildformen und der Schnitt der Helmdecken in ihren mannigfachen Spielarten häufig nicht als Charakteristika einzelner Meister, sondern ganzer Gruppen angesehen werden müssen. So erscheinen manche Einzelformen der Salzachschule namentlich der Burghausen-Braunauer entlehnt, wie die säuberlich auf die Schräge und Ränder der Platten gelegten Schriftbänder am Stein des Cristan Sperrer und des Wilhelm Helffendorfer in Kloster Au oder des Michael Egkstetter, gest. 1485, in Wasserburg. (Abb. 18.) Dasselbe Motiv, das sogar noch an dem 1559 gesetzten Grabstein des Prälaten Johann Haymeltinger, gest. 1581, in Kloster Au, erhalten hat, spielt in der Kunst des Burghausener Meisters Franz Sickinger eine grosse Rolle.[1]) Es könnte also sehr wohl eine Beeinflussung von Westen her angenommen werden. Und einen Einschlag von Osten möchte ich auch in der östlichen Stirnseite des Rotter Stiftergrabes mit dem Bildnis der Elisabeth von Lothringen erkennen, das in seinem Reliefstil an das Bild der Anna Apfenthalerin in Haslach, der Elsbet Bogenhoferin in Braunau und namentlich an das der gleichfalls knieenden Magdalena Lengfelderin in Eggenfelden erinnert: Werke, die ich seit geraumer Zeit unabhängig von Leonhardt als Arbeiten Franz Sickingers von Burghausen ansehe. Die Platte des Egkstetter in Wasserburg vertritt andererseits in ihrer Anordnung mit den Eckwappen in Rundfeldern einen Typ, den die Salzachgegend nicht kennt, der aber u. a. an den Steinen der Plankch und Gsind in Rosenheim vorkommt. Auch im Blattschnitt der Helmdecken und des Astzierwerks an einer Reihe von heraldischen Grabsteinen in Wasserburg, wie des Steffan Widder, gest. 1509, des Christof Martein, gest 1513, oder des Joerg Estermann d. ä., gest. 15 . ., klingt noch die Art Sickingers nach, daneben zeigt sich aber doch in diesem Beiwerk auch etwas Eigenwilliges und, wie gerade der letzterwähnte Stein belegt, auch der Einfluss der heimischen, Inntaler Kunst, denn das Helmkleinod — die Halbfigur eines Gewappneten mit Streithammer — erinnert in der eckigen Auffassung und der harten Technik auffallend an die Gestalt des jüngeren Grafen Kuno am Stiftergrab in Rott.

Abb. 18 Grabstein des Michael Egkstetter in Wasserburg

Mit dem Grabmal der Laiminger in Amerang von ca. 1476 und dem Grab der Stifter von Rott macht sich zum ersten Mal das Übergewicht der heimischen Produktion geltend, die dann mit der unstreitig bedeutsamsten Persönlichkeit Wolfgang Lebs in den Stiftergräbern von Ebersberg und Attel ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht.

[1]) Vgl. über Franz Sickinger. Halm, die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister in der Zeitschrift «Die christliche Kunst» I (1904/05) S. 138. Derselbe, Stephan Rottaler München 1907 S. 78. Ausführlich behandelt ihn Karl Friedrich Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes 1913 S. 78. Den Zuweisungen figürlicher Grabsteine von der Güte des Steines des Georg Dietrichinger in Baumburg an Sickinger vermag ich nicht beizupflichten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ÄGYPTISCHE PORTRÄTKUNST.

VON einem Sargdeckel aus dem 8. bis 9. Jahrhundert v. Chr. stammt der auf Porträtähnlichkeit hin gearbeitete liebliche Frauenkopf. Der altertümliche Charakter, der durch eine Weichheit der grosszügigen, aus dem Vollen geschöpften Modellierung gemildert erscheint, ist noch beibehalten. Das Streben, die menschlichen Gesichtszüge, ja die ganze Bildung des Kopfes anstatt zu charakterisieren mehr einem allgemeinen Typus zu nähern, ist für die ganze spätere ägyptische Kunstrichtung bezeichnend und auch hier deutlich fühlbar. Aus Sykomorenholz verfertigt, mit Kreidegrund ehedem versehen, der bemalt war, von dem nur noch Spuren vorhanden sind, übte gerade deshalb dieses Stück durch das Fehlen aller Glätte auf die Künstler des Vereins einen grossen Reiz aus, so dass künstlerische Anregung hierdurch nach mancher Seite hin vermittelt wurde.

F. W.

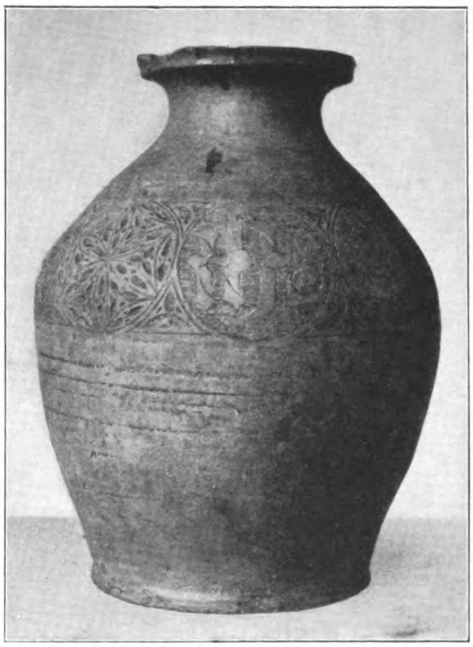
Besitzer FRANZ WOLTER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

EIN GOTISCHER TONKRUG AUS DEM JAHRE 1470.

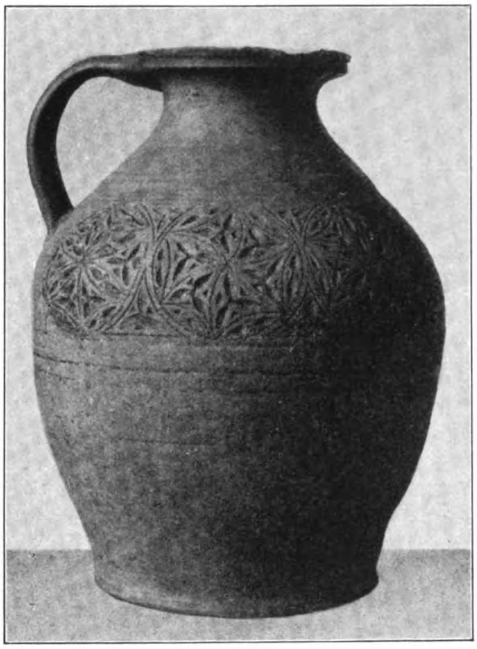
Von Franz Wolter.

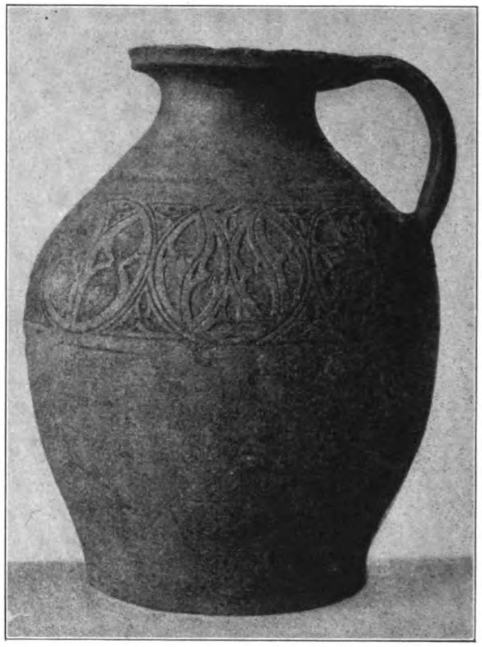
Das 15. Jahrhundert sowohl, wie die noch weiter zurückliegende Epoche hat uns wenige Erzeugnisse der Töpferei hinterlassen, die von höherer künstlerischer Bedeutung gewesen wären. Man hat das Fehlen besserer Ton- und Steingutwaren dem mangelnden Bedürfnis zugeschrieben. Dennoch wird, wie dies aus Funden hervorgeht, auch diese glänzende Epoche des Kunstgewerbes, die in den Bodenfliesen und Kachelöfen so hervorragendes leistete, nicht ganz den Tongefässen abhold gewesen sein. Allerdings sind die gotischen keramischen Töpfereien meist recht einfach und unscheinbar gegenüber den Metallgefässen, so dass es mangels jeder ornamentalen und figürlichen Dekoration sehr schwer fällt, diese Dinge zeitlich zu bestimmen. Das Steingut hat uns nur einige bedeutende Exemplare, welche die gewöhnliche Fabrikationsware durch ihre hervorragende, aus der Metalltechnik geholte Kunstform überflügelt, hinterlassen. Diese Steinkrüge aus Dreihausen bei Marburg in Hessen gehen auch zeitlich wohl am weitesten unter der deutschen Keramik zurück. Das hier abgebildete Stück ist jedoch ein Tonkrug, der wesentlich anderes Dekorationsmotiv aufweist als die hessischen oder rheinischen Krugbäckereien. Er ist 30 cm hoch und auf der Drehscheibe aufgezogen, dazu tadellos erhalten. Die breite, bauchige Form erinnert noch an die Formen der Römerzeit, die im frühen Mittelalter beibehalten und weitergeführt wurden. Diese stark gedrungene Gestaltung reicht noch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, wie dies an dem prächtigen Kölner Bartkrug mit Rosenranken im Museum Mettlach noch zu erkennen ist. — Nach Fertigstellung auf der Drehscheibe wurde der Tonkrug mit einer etwas helleren gelblichgrauen Angussmasse versehen, zu dem Zwecke durch die Engobe in erster Linie den Krug gewissermafsen zu fournieren und dann um durch die Dekoration, welche tiefer gelegt wurde, einen ganz leichten und zarten zweifachen Farbenreiz zu erzielen. Denn der Farbton des eigentlichen Scherbens ist etwas ins Rötliche gehend. Das im oberen Drittel des Gefässes bandartig den Bauch desselben umziehende Dekorationsmotiv besteht in der Mitte d. h. dem Henkel gegenüberliegendem Teile in dem Monogramm Christi. Diesem schliessen sich links drei kreisrunde Felder im Kerbschnitt, die jedes unter sich verschieden sind, an, rechts dagegen drei Mafswerkmotive, ebenfalls im Kreise kom-

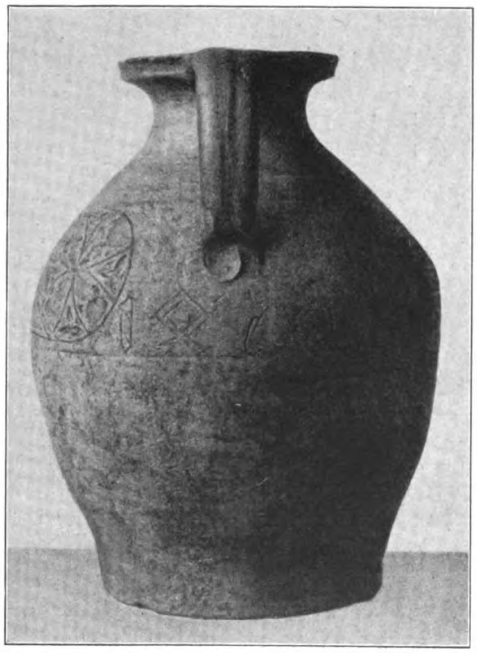


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

poniert und abwechselnd in der Formengebung. Unter dem Henkel dann endlich befindet sich die Jahreszahl 1470. — Dieser Schmuck, der durch seine relative Symmetrie, durch die Mannigfaltigkeit in den gleichen Massenverhältnissen bezeichnend für die Gotik ist, musste mit freier Hand und dem Modellierholz zeichnend und eingrabend hergestellt werden. Dies geschah im lederharten Zustand des Materials und erforderte eine Sicherheit und Geschicklichkeit, um die Engobe nicht zu zerstören. Daraufhin wurde der Krug gebrannt, alsdann erhielt er im Innern eine grünlichgelbe Glasur, die besonders am oberen flachen Rande noch erkenntlich ist und wurde zum zweiten Male dem Brennofen übergeben, bevor er gebrauchsfähig war. Für kirchliche Zwecke wird dies Gefäss, das in seiner Art sicherlich nicht allein stand, kaum gedient haben, denn das in gewisser Hinsicht dafür sprechende Christus-Monogramm, das bereits im Anfang des 15. Jahrhunderts durch den berühmten Franziskanerprediger Bernhardin von Siena (1380 bis 1444) in Gebrauch kam und hier noch in der alten Form mit dem Kreuzzeichen am H-Strich nach der Vorschrift des Heiligen gegeben ist, wurde als beliebtes Heil und Segen bringendes Zeichen an allen, auch den häuslichen Zwecken dienenden Gegenständen, Krügen, Tellern, Möbeln verwertet. — Von letzteren scheint auch das Dekorationsmotiv auszugehen. Wir sehen deutlich die Herübernahme des Schnitzcharakters auf die Keramik, sowohl beim Kerbschnitt als besonders beim Monogramm, dessen Hintergrund rillenartige Schraffierungen zeigt, wie sie das Eisen des Schnitzers







Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

so gerne als Belebung des Grundes gezogen hat. Merkwürdig ist, dass in diesem Fond noch ein kleiner Buchstabe, der vielleicht als «N.» zu deuten ist, unter dem grossen «S.» ausgesparrt wurde. Ob es sich hier um ein Zeichen des Verfertigers handelt, mag dahingestellt bleiben, eine Zufallserscheinung ist dieser Buchstabe sicherlich nicht. — Einen selbständigen Charakter hat die Gefässbildnerei des 15. Jahrhunderts, die aus der Technik sich ergeben musste, wie sie die Renaissance schuf, nicht besessen. In Dreihausen sehen wir die Anlehnung an die Goldschmiedekunst, bei diesem Stück eine solche an die Schnitzerei. Und hiermit kommen wir zu der Frage der Provenienz, deren Bestimmung dahin gehen dürfte, dass man den Krug sowohl in der Charaktererscheinung, als auch in seiner Ausschmückung dem bayerischen Tirol des 15. Jahrhunderts zuschreiben mag. Gerade die künstlerischen Erzeugnisse dieses Landes, man denke an die Fussbodenfliesen und die Kachelöfen (Hohensalzburg) sind ohne allen Einfluss italienischer Kunstübung trotz der Nachbarschaft und der vielseitigen Beziehungen geblieben. Und ähnlich wie diese erscheint der vorläufig ganz vereinzelt dastehende Tonkrug als ein Produkt deutschen hochstehenden Kunstgewerbe-Fleisses und feinsinnigen Geschmackes.

Eine Fibula aus der Karolingerzeit konnte deswegen ein grösseres Interesse für sich in Anspruch nehmen, als sie bei Tegernsee von einem Lehrer gefunden worden sein soll. Aus dem Kunsthandel erworben, liessen sich die näheren Begleitumstände, die von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen wären, nicht mehr feststellen. Das Merkwürdige an dem einheimischen Funde ist, dass diese Schildbuckelfibel nordischen bezw. skandinavischen Ursprungs ist. In leichtem, dünnem Guss hergestellt, zeigt sie im inneren Hohlraum den Ansatz der Nadel und den Halter. Auf der Wölbung breitet sich jenes bandartige geschlungene Ornament aus, wie wir dies aus der nordischen Kultur an ähnlichen Objekten finden.[1]) An Stelle der kreisrunden Flächen mit Löchern sassen ehedem kleine Knöpfchen. Einzeln, meist paarweise wurden diese Fibeln getragen und dienten hauptsächlich als Frauenschmuck. Um 800 wird dieses merkwürdige Stück entstanden sein, und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass es durch Fremdlinge aus dem Norden bis in bajuvarische Lande getragen wurde. *F. Wolter.*

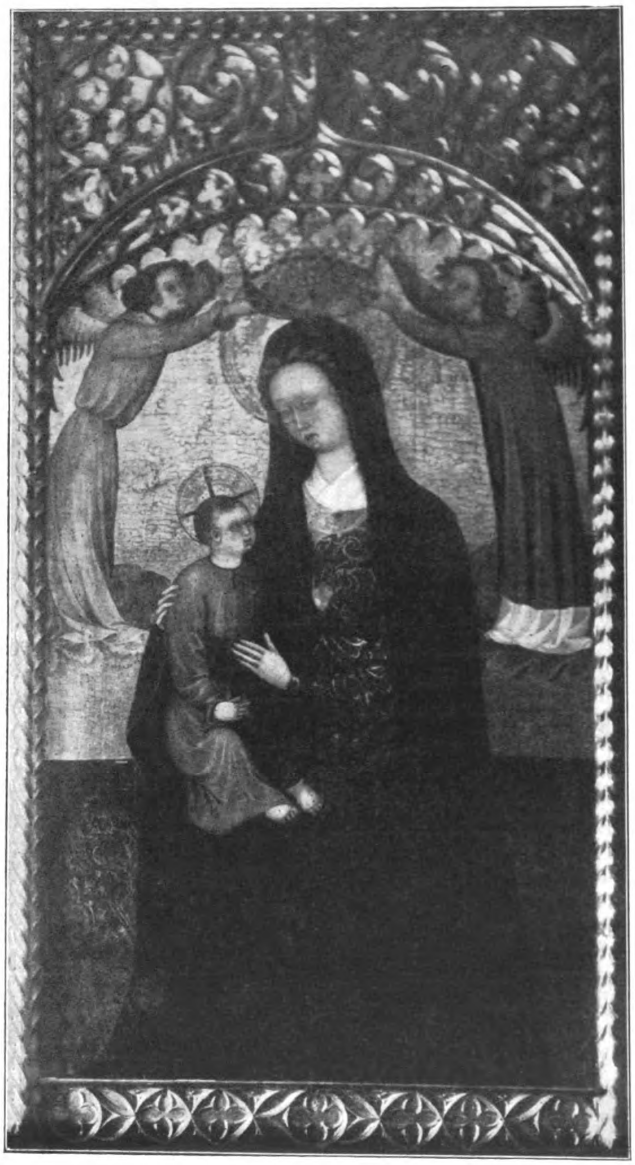
[1]) Vergl. Bror Schnittger »Några undersökningar ä Linga graffält i Södermanland in Fornvännen. Stockholm 1912.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

EIN MADONNENBILD AUS DEM KREIS DES PERE SERRA.

Von August L. Mayer.

Die nicht sehr grosse aber durchwegs interessante Gemäldesammlung des Herrn Dr. Soltmann auf Schloss Falkenberg bei Moosach birgt eine höchst dekorative Tafel vom Anfang des 15. Jahrhunderts, deren Herkunft lange Zeit nicht bestimmbar erschien: eine sitzende hl. Jungfrau mit dem bekleideten Jesusknäblein auf dem Schofs, von zwei Engeln gekrönt. Man dachte an Italien und, da es in keiner der bekannten Schulen unterzubringen war, vermutete man, es könne von einem sizilianischen Meister herrühren. Nachdem nun aber die spanischen Primitiven aus jahrhundertelangem Dunkel wieder ans Licht gekommen sind und wir in den letzten Jahren einen genauen Einblick in die spanische Kunst auch des 14. und 15. Jahrhunderts gewinnen konnten, scheint auch das Rätsel der Soltmannschen «Madonna» unschwer seine Lösung zu finden. Ein Vergleich dieser Tafel mit katalonischen Arbeiten von der Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts belehrt uns bald, dass der



Maler dieser Madonna unbedingt dem Kreis des Pere Serra (nachweisbar 1363 bis 1394) entstammt. Wie die Tafeln des Allerheiligenaltars zu S. Cugat del Valles, die entzückende Madonna mit Christuskind und musizierenden Englein im Museum zu Vich und die sitzende Madonna der Sammlung D. Pablo Bosch in Madrid weist die Soltmannsche Madonna jene eigenartige Verarbeitung des sienesischen Einflusses auf, jene Note, die mehr als einmal etwas an die Arbeiten der zeitgenössischen Kölner Schule erinnert, vor allem aber bemerkt man neben Übereinstimmungen der Komposition, den Stoffmustern, der Formbehandlung im allgemeinen dieselben Nimben und dasselbe kleine runde Ohr, das für die Arbeiten Pere Serras und seines Kreises so überaus charakteristisch ist. Wie bei allen diesen Stücken liegt auch bei diesem Madonnenbild ein Hauptreiz in dem zarten, klaren Kolorit, das bei Serras Schülern, vornehmlich bei Luis Borassa stets eine sorgsame Pflege gefunden hat.

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

BAYERISCHE PLASTIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

Beitrag zur Forschung und Geschichte

von Franz Wolter.

DER Gedanke gute Stücke bayerischer Plastik, insoferne sie noch erreichbar waren, wenigstens im Bilde festzuhalten, sie in Beziehung zu bringen mit ihrem ehemaligen Standort, sie zu deuten und ihre Meister festzustellen, gibt die einzige Möglichkeit eine klare, übersichtliche Geschichte der Entwicklung bayerischer Kunst einmal zu erhalten. Denn was bisher von den wenigen Historikern, die sich mit dieser Materie befasst haben,

Abbildung 1 Besitzer W. Schrader

Abb. 3 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 2 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in anerkennendster Weise geleistet wurde, bedeutet nur erst den Anfang auf einem Arbeitsgebiete, das erst in den letzten Dezennien betreten wurde. Freilich hat der Vater bayerischer Kunstgeschichte J. Sighart Vorbereitendes in grossen Zügen gegeben, aber hier ist ein verworrenes Material erst

Abbildung 4 Besitzer Franz Wolter

zu sichten, es haben B. Riehl, Halm, J. Habich, Buchheit, Mader wichtige Beiträge geliefert, aber es fehlt an grosszügigen Zeichnungen der einzelnen Lokalschulen, vor allem an der klaren Trennung der grösseren und kleineren Kunstzentren in bayerischen Landen. Erst durch die Kenntnis all der vorhandenen Denkmäler in ihrem vollsten Bestande lässt sich auch ihre Lebensader erkennen und hierdurch ihr individuelles Leben selbst. Ein Bild des eigenartigen Charakters bayerischer Kunst wird sich erst dann entrollen, wenn wir die Bedingungen kennen lernen, unter denen die Künstler sowohl in Ober- und Niederbayern schufen, als in Schwaben und Franken. Im Laufe des letzten Vierteljahrhunderts tauchten in München besonders viele mittelalterliche Altäre und Einzelstatuen auf, mitunter Meisterwerke ersten Ranges, die gleichsam vor den Türen der Händler und Tändler ein beschauliches und wenig beachtetes Dasein führten. Mein früherer

Abbildung 5 Besitzer Franz Wolter

als auch späterer mehrfacher Hinweis auf den Kunstwert dieser altbayerischen Plastik und deren billiger Erwerb bei den Autoritäten unserer einheimischen Sammlung blieb jedoch erfolglos. Dagegen erlebte man die Freude nach Jahren den einen oder anderen gotischen Bekannten, nachdem er von Hand zu Hand gewandert war und für schweres Geld erworben worden, im Nationalmuseum zu München, in Berlin im Kaiser-Friedrich-Museum, in Stuttgart oder auch in Paris etc. wiederzusehen. Vieles kam in auswärtigen Privatbesitz und gar manches erschien auch als Vorzeigung im Münchener Altertums-Verein, um jedoch kurz darauf wieder spurlos zu verschwinden. Zu Forschungen und künstlerischer Würdigung einer Anzahl plastischer Werke möch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ten die folgenden Darlegungen, welche durch das vorhandene Material bedingt, allerdings nur als fragmentarische zu betrachten sind, anregen, vor allem möchten sie das Interesse an der Kunst einer Vergangenheit wachrufen, die Hohes gewollt und geleistet hat, die in ihrer Art auf derselben Höhe steht wie die Antike. Wenn aus dem engeren

Abbildung 6 Besitzer Franz Wolter

Rahmen der bayerischen Kunst hier oder dorten hinübergegriffen und Ausländisches herbeigezogen wird, so müssen wir die heutigen politischen Grenzen vergessen und uns diejenigen des 15. Jahrhunderts denken, ferner an den Bezug der Kunstwerke aus den entfernten Gebieten und nicht zuletzt an den Wandertrieb der Künstler, der sie in alle Länder führte, zumal dorthin, wo der Bau der hochragenden Dome und Gotteshäuser reichliche Gelegenheit zum künstlerischen Schaffen bot. — Von der frühen

Abbildung 7 Besitzer Franz Wolter

Plastik des 14. Jahrhunderts sind nicht allzureiche Denkmäler auf uns gekommen und selten treffen wir im Privatbesitz eine Arbeit, die ein höheres künstlerisches Interesse erweckt. Vor allem ist es die Steinskulptur, die als Beiordnung zur Architektur von Bedeutung ist, dann aber ganz besonders die

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Grabplastik, die in dieser Darlegung ganz ausschaltet, als nur ganz selten solche Stücke von ihrem ursprünglichen Standpunkte entfernt, in den Privatbesitz gelangten. Die wenigen Steinskulpturen des 14. Jahrhunderts, die in Oberbayern erhalten sind,

Abbildung 8 Besitzer Franz Wolter

geben uns einen interessanten Einblick in die Entwicklung eines noch recht handwerksmäfsigen Betriebes, der als Übergang von der romanischen zur frühgotischen Plastik zu betrachten ist und fast gleichartige Züge aufweist, ob wir nach Ober- oder Niederbayern, Franken, Schwaben etc. unsere Blicke lenken.

Wie aus der frühgotischen Plastik heraus sich allmählich dieser Stil ableiten lässt, erkennt man aus zwei Madonnen mit Kind, die noch ganz im un-

Abbildung 9 Besitzer Franz Wolter

entwickelten Zustande des naiven Kunstempfindens stehen. Nur auf die wesentliche plastische Erscheinung ist Gewicht gelegt und die grossen Formen ganz einfach und schlicht betont (Abb. 1 u. 2). Gehören diese Madonnen, die aus Oberbayern bezw. Tirol stammen, noch dem späten 13. Jahrhundert und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem Anfange des 14. an, so sehen wir in dem hl. Johannes in Stein (Abb. 3), der sicherlich ehedem mit der Architektur in innerem Zusammenhange stand, ebenfalls ein Gebilde des 14. Jahrhunderts. Die frühe Auffassung des Lamm Gottes ist bereits im 12. und 13. Jahrh., wenn wir uns an Freiburg erinnern, vorgebildet und erstreckt sich diese typische Erscheinung durch ganz Süddeutschland bis tief nach Tirol hinein. Es ist daher, da das Stück in München gelegentlich einer Ausgrabung gefunden worden sein soll,

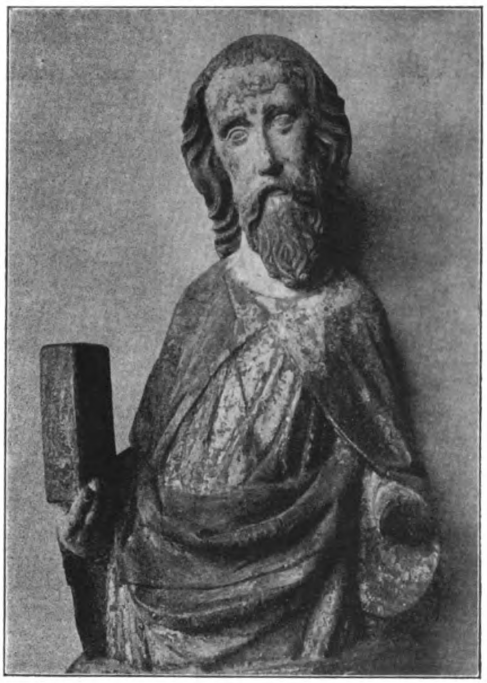


Abbildung 10 Besitzer Franz Wolter

als ebenso gut bayerischer wie irgend einer auswärtigen frühen Kunstübung, die noch in den Kinderschuhen steckt, zuzuschreiben. Einen grösseren Fortschritt kann man bereits in der Madonna mit Kind (Abb. 4) bemerken, die noch an dem altertümlichen Stil festhält, aber bereits in der Gewandung versucht, wenn auch noch zaghaft, einen Linienfluss zum Ausdruck zu bringen. Aus der statuarischen Plastik Freiburg i. B. sind vom Schnitzer solche Elemente bei diesem breit und massig wirkenden Stück herübergenommen. Wesentlich reifer, aber zeitlich kaum später sind die Formen in dem Dreifaltigkeitsrelief in Stein (Abb. 5) gegeben. Die Auffassung ist traditionell. Gott Vater, der den Gekreuzigten in den Händen hält, zu dem der hl. Geist als Taube herabsteigt, ist in den Ecken oben von anbetenden Engeln, die auf Wolken thronen, links unten von einem Bettler auf Krücken, der leider seinen Kopf eingebüsst hat, rechts von einem Kranken im Bett, dem eine Nonne Speise reicht, umgeben. Die ganze Erscheinung des Gott Vater wirkt ungemein ernst und eindrucksvoll, namentlich der Kopf des Weltenschöpfers ist von hoher Weihe getragen. Die Falten des Mantels, obgleich sehr einfach, sprechen dennoch von einer selbständigen Beobachtung, die dann auch aus dem Körper des Gekreuzigten des weiteren hervorgeht. Von einem bereits höher entwickelten Gefühl zeigt die weise Verteilung der Massen und

Abbildung 11 Besitzer Regierungsrat A. Maurer

die Gliederung der Ecken. Aus dem unteren Teil derselben lässt sich der Schluss ziehen, dass dieses Relief für ein Spital oder Krankenhaus bestimmt, über einer Türe oder im Hause selbst eingelassen war. Eichstätt, das durch die Gunst der geistlichen Fürsten schon vom Bischof Udalfriedas, † 933, der Kunst eine gastliche Stätte schuf, besass wohl zu allen Zeiten eine Anzahl tüchtiger Bildhauer, von denen ein Teil der vorhandenen Denkmäler beredtes Zeugnis ablegt. In diese Richtung wird das Dreifaltigkeitsrelief mangels jeder weiteren Auskunft über Provenienz zu setzen sein. Durch die überaus sorgfältige Ausführung und Grosszügigkeit in der Auffassung überrascht eine Madonna mit Kind (Abb. 6), die im ersten Moment an französische Kunst denken lässt, aber sofort, wenn wir den Kopf und das Kind betrachten, uns wieder auf heimatlichen Boden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zurückführt. Es ist wohl keine Frage, dass durch das Wandern der Künstler, durch das Herholen von Kunstwerken aus weiter Ferne Anregungen fremder Kunst auch in Bayern vermittelt wurden. Brachte doch auch Ludwig der Bayer das Gnadenbild in Ettal aus Italien mit. Was uns an dieser Madonna in erster Linie interessiert, ist die feine, anmutige, graziöse Bewegung, die an die Elfenbeinschnitzereien

Abbildung 12 Besitzer Regierungsrat A. Maurer

französischer Art erinnern, wie sie an Minnekästchen, auf Rückseiten der Spiegelkapseln u. s. w. uns entzücken. Auch hier sehen wir das leichte Vorschieben des rechten Knies vor dem linken Schenkel, die biegsame Schwingung des geschmeidigen Körpers verleiht jene Anmut und Zierlichkeit, die uns heute fremdartig erscheint, sie war jedoch der Ausdruck jener höfischen Formen und Zeremonien, der an burgundischen Höfen zum glanzvollsten Ausdruck gelangte und modern und schicklich galt, wie die anders gearteten Allüren unserer heutigen Ge-

Abbildung 13 Besitzer Franz Wolter

sellschaft. Der deutsche Schnitzer, denn diese Madonna stammt aus Würzburg, der sie schuf, erblickte auch für die Gottesmutter in dieser Form sein Schönheitsideal und legte Wert darauf, jene feinen Linien der Bewegung so zu zeichnen, wie er sie auf seinen Reisen gesehen hatte. Dass die Madonna ihr Kind

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf der linken Hand repräsentativ weit abhält, eine Erscheinung, die mehrfach in jener Zeit vorkommt, zeigt, dass er an die Möglichkeit des wirklichen Tragens gar nicht gedacht hat. Ihm kam es nur auf Anmut und wirkungsvolle Silhouette an. Charakteristisch für die Zeit des 14. Jahrhunderts ist dann die Anordnung des Gewandes, das in senkrechten Linien den Körper naturgemäfs begleitet

Abbildung 14 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

Abbildung 15 Besitzer Siegfr. Lämmle

Hier folgt in grossen Zügen von den Angelpunkten des Körpers ausgehend der hinabwallende Stoff dem Organismus. Eine einzige grosse Linie, von der Brust ausgehend als Wellenlinie am rechten Knie vorbeigleitend, zieht bis zum Boden hinab, dieser gliedern sich in wechselvollem Schwung weitere an, bis links und rechts, ohne den Körper durch Parallelfalten zu überschneiden, die wenigen Röhrenfalten rahmenartig die klar ausgeprägten Formen des Körpers umgeben. Unwillkürlich denkt man an den Meister Arnold von Würzburg, dessen Ruhm von den Dichtern besungen wurde. Die Zeit würde stimmen. Sowohl der Dichter Egon von Bamberg, als auch Hans Rosenblüt 1431—60 erzählen von ihm u. a. nach fast 100 Jahren später:

«Zu Wirtzburgk was er dahaymen,
Was fliegen möcht oder schwaymen,
Das kont er malen oder schnytzen . . . . . .»

Jener Rhythmus in dem wechselvollen Linienspiel, der einer aristokratisch eleganten Epoche angehört, hält eine Zeitlang noch vor, ja in den Skulpturen der Folgezeit, wo bereits der Körper durch die Breit-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Querlagen der Faltenzüge eine Teilung erhält, wird das Schlanke und Magere, das Graziöse gesteigert. Die Künstler wollen gerade in den Heiligengestalten das Wesenlose, das Erhabene und Himmlische ausdrücken. Der Körper, der vorher noch

Abbildung 16 Besitzer Franz Wolter

in seinen Funktionen klar gegeben ist, wird wieder wie im 12. Jahrhundert zum Symbol. Schmal und abfallend sind die Schultern, wenig entwickelt die Brüste, die hohe Stirn umwallt zierliches Haargelock; die grossen Augen halb geschlossen oder wie in der hl. Barbara (Abb. 7) sehnsüchtig zum Himmel erhoben. Der ätherische Duft und der himmlische

Liebreiz, der wie die gleichzeitige lyrische Poesie alle Länder durchzieht und besonders in der kölnischen Kunst die duftigste Blüte zeitigt, verbindet sich in Oberbayern, zu der die hl. Barbara gehört, mit einem etwas kräftigeren Realismus, von denen selbst jene zarten Heiligen einen Teil mit erhalten haben und uns deshalb menschlicher erscheinen. Es liegt überhaupt im Charakter der bayerischen Kunst, sei es, dass wir die Malerei oder Plastik ins Auge fassen, selbst schon in den frühesten Epochen ein Zug zu einer kernigen künstlerischen Auffassung, die das Überfeinerte und Übersinnliche nie ganz aufkom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

men lässt. — Sentimentaler und weicher ist die Kunst des gleichzeitigen bayerischen Schwabens. Der hl. Johannes mit dem Lamm (Abb. 8) gibt hier ein

Abbildung 17 Besitzer Franz Wolter

treffliches Beispiel. Die demütige Haltung, der zarte Hinweis auf den Erlöser und die selbsterkennende Unwürdigkeit in der überaus diskreten und schlichten Handbewegung, die gleichsam das «Domine non sum dignus» andeuten will, stellt diese Figur hoch über manch' reifere und vollendetere Schöpfung, in der Virtuosentum und technisches Können sich geschwisterlich die Hand reichen. Am Ende des 14. Jahrhunderts mag diese Figur entstanden sein, die im Verein mit mehreren anderen Statuen einen Schreinaltar gebildet hat. Derselbe Meister, welcher den hl. König und die hl. Katharina im bayerischen Nationalmuseum geschaffen, über die Dr. Hans Buchheit im Kalender bayerischer und schwäbi-

Abbildung 18 Besitzer Pr. Dr. A. Amann

scher Kunst von Josef Schlecht 1909 mit warmen Worten berichtet, ist auch der Schöpfer dieser Statue, die bis in alle Details die gleiche, so einzigartige, direkt herausfallende Handschrift aufweist. Möglich ist, dass die drei Figuren einstens zusammen gehört haben, da die Grösse übereinstimmt. Ebenfalls dem-

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

selben Meister als Urheber, auch stimmen hier wieder die Maſse überein, gehört der hl. Damianus in Gutenzell (Kirche Cosmas und Damian), Oberamt Biberach an. — Dieser Hinweis mag vielleicht einen Forscher veranlassen, den frühen Meister auch mit Namen festzustellen, das ich nicht für schwierig halten würde. — Auf eine frühe Gruppe, die in Oberbayern schon vor 1400 eine bedeutende Höhe erreicht, lenkt uns der Chiemgau und das in sein Bereich zu ziehende Salzburg. Das bedeutendste Grabdenkmal aus jener Zeit in Bayern ist dasjenige Aribo's in Seeon, 1395 bis 1400 auf Bestellung des Abtes Simon Farcher angefertigt. Als Bildhauer wird bei Sighart «Hans Heider» genannt, über den wir keine weiteren Nachrichten besitzen, ja nicht einmal vermuten können, ob er im nahen Salzburg oder im entfernteren Brixen seine Werkstatt besessen hat. Kein Bürgerbuch, keine sonstige Notiz gibt uns über ihn

Abbildung 19 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 20 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 21 Besitzer Exzellenz Ritter A. von Kaulbach

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 22 Besitzer Kommerzienrat A. S. Drey

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kunde [1]). Der Einfluss Salzburger Kunst ist nach den wenigen erhaltenen Denkmälern jener Frühzeit wahrscheinlich, da gerade dieses Hochstift in der Lage war Künstlern reichliche Aufträge zu übermitteln. Möglich ist aber auch, dass im Chiemgau selbst der Meister ansässig gewesen, da ja selbst in kleineren Orten wie Tittmoning, Trostberg, Attel, Altenmarkt, Prien, Künstler sassen, wie dies die Urkunden beweisen. — Es gab nicht allein in Oberbayern, sondern in allen Teilen des bayerischen Landes eine Menge kleinerer Städte, die ihren eigenen Kunstbedarf deckten, nicht wie heute ein einziges, alles an sich ziehendes Kunstzentrum, wodurch denn, wir wir noch sehen werden, eine Vielseitigkeit, ein Reichtum an Künstlerpersönlichkeiten sich zeigte, die es verdienen, ans Tageslicht gezogen zu werden. — Heider kommt von der Steinplastik, ja es erscheint sogar die Möglichkeit von der Goldschmiedekunst, das beweist besonders die feine und genaue Wiedergabe der Details. Die zierlich gelockten Haare seiner Köpfe sind wie ziseliert. Was ihn aber als Bildhauer zur Bedeutung erhebt, ist ein sorgfältiges Naturstudium, das aus dem Vollen zu schöpfen versteht. Dass der Meister auch als Schnitzer in Frage kommt, zeigt der hl. Christophorus, der vollplastisch gestaltet, die ganz charakteristischen Züge seiner Hand aufweist (Abb.9). Die ebenso fleissige Behandlung der Rückenpartie wie die Vorderseite bestärkt die Herkunft von der Steinplastik. Kühn und mit sicheren Zügen des Hohleisens sind die Gesichtszüge mit den Sorgenfalten eingegraben, während mit dem kleineren Eisen und Geissfuss das zierliche, in kreisförmige Windungen sich schliessende reiche Gelock der Haare gezogen ist. Weitere Parallelen zu dieser Holzplastik sind mir bisher unbekannt und so bleibt dieser Christusträger vorläufig als vereinzeltes Stück eines Meisters, der durch seinen Stil als ungesuchtes Ergebnis die ganze künstlerische Anschauung einer Zeit und eines Kreises verkörperte. Derselben Zeit, demselben Kunstkreise, jedoch einem anderen Meister gehört die Apostelbüste an (Abb. 10), die durch ihre feine Auffassung durch die Weichheit in den Falten an dem milden Ausdruck des Kopfes auf eine tüchtige Meisterhand hinweist, die in Salzburg im Chiemgau und seinem näheren und weiteren Umkreis viel geschaffen hat. Bisher ist sein Name noch nicht aus den Archiven erstanden. Derselben Kunstzone entstammt der interessante Petrus in Terrakotta, der reizvolle Qualitäten in dieser seltenen Technik aufweist und im Verein mit den anderen verloren gegangenen Aposteln einen wertvollen Schmuck einer Kirche gebildet hat. (Abb. 11.) — In Trostberg stand ehedem die Madonna mit dem Kinde, die in ihrem minniglichen Lächeln noch an die Frühzeit erinnert, jedoch bereits durch das allmählige Auflösen der Längsfalten in Querteilungen in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinüberleitet (Abb. 12). Das Aufgeben des Prinzips, den Körper durch parallele Senkrechte, die vom Halse an bis zu den Fufsspitzen den Körper begleiten, auszudrücken, verschwindet ungefähr mit dem Ende des 14. Jahrhunderts und die neu auftauchende Querteilung ist eines der markantesten Kennzeichen des beginnenden Systems. Bei dieser Madonna setzt die Neuerung, wenn auch zaghaft, ein, wie sie dann in dem jugendlichen Bischof um 1420 bis 30 bereits stark entwickelt sich zeigt (Abb. 13). Dieser Infulträger gehört der Kunst Salzburgs an, die sich im Gegensatz zu Tirol in schlanken, wohlproportionierten Gestalten dokumentiert. Hat hier eine jugendliche Künstlerhand fest und zielbewusst zugegriffen, so erscheint in der aus Tittmoning herrührenden Madonna ein bereits reiferer

Abbildung 23 Besitzer W. SCHRADER

[1]) Hans Heider und die Salzburger Marmorplastik in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts von Philipp Maria Halm, München, in Kunst und Kunsthandwerk, XVI. Jahrg., Heft 8 und 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Künstler am Werk gewesen zu sein. Beim Anblick dieser reich gegliederten Figur denkt man an den Meister der lieblichen Seeoner Madonna im Nationalmuseum in München und es ist wohl kein Zweifel, dass der Kunstkreis, dem beide Gruppen entstammen, derselbe sein dürfte (Abb. 14), wie denn auch die wundervolle heilige Barbara (Abb. 15) mit ihren reichen Röhrenfalten, welche die graziöse Schwingung des zarten Körpers begleiten, derselben greifenden Realismus oberbayerischer Gefühlsweise setzt Salzburg einen zarter gearteten Wirklichkeitssinn gegenüber, voll Formenadels, der die meistens schlanken Heiligen über das Irdische, das allzu Ernste und Herbe hinaushebt. Diese hoheitsvolle Holdseligkeit, verbunden mit einem festen Sinn für Grosszügigkeit, der auch in der gleichzeitigen und späteren Malerei hervorleuchtet, man denke nur an die Grossgmainer Tafeln von Rueland Frueauf, glich

Abbildung 24 Besitzer Franz Wolter

Zone angegliedert werden kann. Auch hier umrahmen den in subtilster Feinheit mit dem Schnitzmesser gezeichneten und zugleich modellierten Kopf mit dem weltentrückten Ausdruck der Miene, fein ziselierte Haarwellen, die in rhythmischem Fluss über Hals und Schultern hinabfliessen. Der Einfluss Salzburgs ist im Chiemgau gerade in dieser Zeit am stärksten fühlbar und prägt sich in einer Reihe von Werken aus, die sich gegen die spätere Eigenart der Chiemgaukunst scharf abheben. Eine Neigung zu der bereits gekennzeichneten Anmut, der stillen Ruhe und Beschaulichkeit ist eine der wichtigsten Faktoren. Dem starken, oft ins Derbe hinüberwohl bei der engen Nachbarschaft die Gegensätze aus, so dass einerseits bayerische Elemente ins Salzburger Lager und umgekehrt ins bayerische getragen wurden. Nur die starken Persönlichkeiten lösen sich klar aus den einzelnen Gruppen heraus. Wie weit jedoch der Salzburger Einfluss jener Kunst reicht, zeigt sich noch deutlich in den Spuren, welche die lebensgrosse Pietà (Abb. 16) hinterlassen hat, die der Inntalkunst schon angehört und etwa um 1430 in Braunaus Kunstschaffen einzureihen ist. Wie das Pietà-Thema im Laufe der Zeiten behandelt wurde, dürfte eine ganz besondere Würdigung verdienen. Man müsste von den vorläufig nicht nachweisbaren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorschriften des Bischofs Thiemo von Salzburg ausgehen und die Steingüsse verfolgen, um dem Ursprung dieses, das ganze Mittelalter beherrschenden Motivs nachzugehen. Wenn anscheinend auch alle diese Pieten eine gewisse Gleichförmigkeit, bedingt durch das Thema, aufweisen, so sind sie dennoch unter sich selbst sehr verschieden. Ja der Wechsel und Reichtum der inneren Gliederung zeigt unbegrenzte Möglichkeiten, die auch ausgenützt wurden. Als eine ganz besonders merkwürdige Auffassung bisher nicht geläufiger Darstellung der Pietà muss wohl dem nachbarlichen Tirol anzuweisen sein. (Abb. 17.)

Abbildung 25 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 26 Besitzer Franz Wolter

Um die Jahrhundertwende entstanden, ist die Wirkung der Situation auf die Senkrechte hin aufgebaut, wodurch ein unheimlich erschütterndes Etwas die Gruppe vermittelt. Freilich ist der Oberkörper der Madonna zu lang, der Körper Christi, im Ausdruck

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des schweren Leidens, doch allzu mager. Jedoch bei aller Kunstlosigkeit, welch ungeheure Tragik im Inhalt, in der starren, strengen Haltung. Hier

Abbildung 27 Besitzer Franz Wolter

schuf ein Schnitzer, der im dunklen Gefühle des Besitzes der eigenen Kraft das uralte Kunstgesetz befolgte, die Erzielung der stärksten Wirkung mit den wenigsten, den eben noch ausreichenden Mitteln zu erreichen. Dieser Meister wollte ebenso real sein wie die meisten Künstler vor ihm und nach ihm und was den Meistern der Gotik Natur bedeutete, wurde für unser modernes Empfinden bereits Kulturerscheinung. Es fällt allerdings den meisten Menschen schwer, diese verflossene Natur in der alten Kunst zu verstehen und zu erfassen. — Von gleich starker Rassigkeit, die dem Gebirgsvolke eigen ist, spricht auch der als Florian oder hl. Georg zu deutende Heilige (Abb. 18), der so kernig und fest auf seinen Beinen steht und in Haltung und Ge-

Abbildung 28 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

bärde den stolzen Rittersmann verkörpert, ohne Furcht und Tadel. — Der Höhepunkt dieser Entwicklung, die bereits bei der Pietà (Abb. 16) zum Teil erreicht wurde, zeigt sich immer mehr in der Zunahme des reicheren Details der Wiederholungen und Häufungen der Schüttel- und Röhrenfalten, die an allen Orten gleichmäfsig auftritt und bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts anhält, ja bisweilen noch weiter fortgeführt wird durch Künstler, die bei der älteren Schule aus Geschmack oder Tradition verbleiben. — Ein hl. Bischof mit Kirche und Axt als Attribute (Abb. 19) gehört dieser Entwicklung bereits

Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

an und die besonders zu erwähnende Gruppe von drei lebensgrossen Madonnenstatuen, die einen interessanten Einblick in das Kunstleben dieser Zeit vermitteln und an denen wir trefflich das Fortschreiten der Zeit betrachten können. — Obgleich sie aus den verschiedensten Schulen stammen, weisen sie die

Abbildung 29 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

gleiche Tendenz auf, mit einem leichten Einschlag jener reifen Kunst, die aus Westen kam und ganz Deutschland ebenfalls berührte. Bei der aus der Maingegend stammenden Madonna mit dem Kinde (Abb. 20), welch letzteres den Schleier der Mutter mit dem rechten Händchen greift, mögen rheinische Einflüsse unverkennbar mitsprechen. Deutsch bezw. süddeutsch bleibt sie im ganzen Charakter. In ihrer ernsten Liebenswürdigkeit entspricht sie ganz der ebenfalls lebensgrossen Madonna mit dem Kinde des germanischen Museums in Nürnberg, unter Katalog Nr. 233, die dort unter verschiedenen Vermutungen als rheinisch-französisch, fränkisch und schwäbisch hingestellt wird. — Eine ganz prächtige Madonna zeigt uns Abb. 21, die, auf deutschem Boden stehend, noch mehr den rheinisch-

Abbildung 30 Besitzer Franz Wolter

französischen Einfluss offenbart. Doch wenn wir nur den sinnenden Kopf der Gottesmutter betrachten, in wie innigem Deutsch ist dies alles übersetzt. Anmutsvoll und fest hält die Mutter ihr Kleines und wie ihre feingegliederte Hand die Eindrücke im Fleische des Kindes hinterlassen, spricht von selbständiger naturalistischer Beobachtung. Der Faltenwurf dieser Maria besitzt einen rhythmischen Schwung und harmonischen Fluss der Linie, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in einem auf- und abwiegenden Wohlklang bis zum Auffall über Fuss und Boden einziger Rhythmus ist. Auf gleicher künstlerischer Höhe, nur etwas üppiger, schwellender in den Formen steht die Madonna (Abb. 22), die eine Meisterhand in Tirol geschaffen hat. Sie ist auf der vollen Höhe

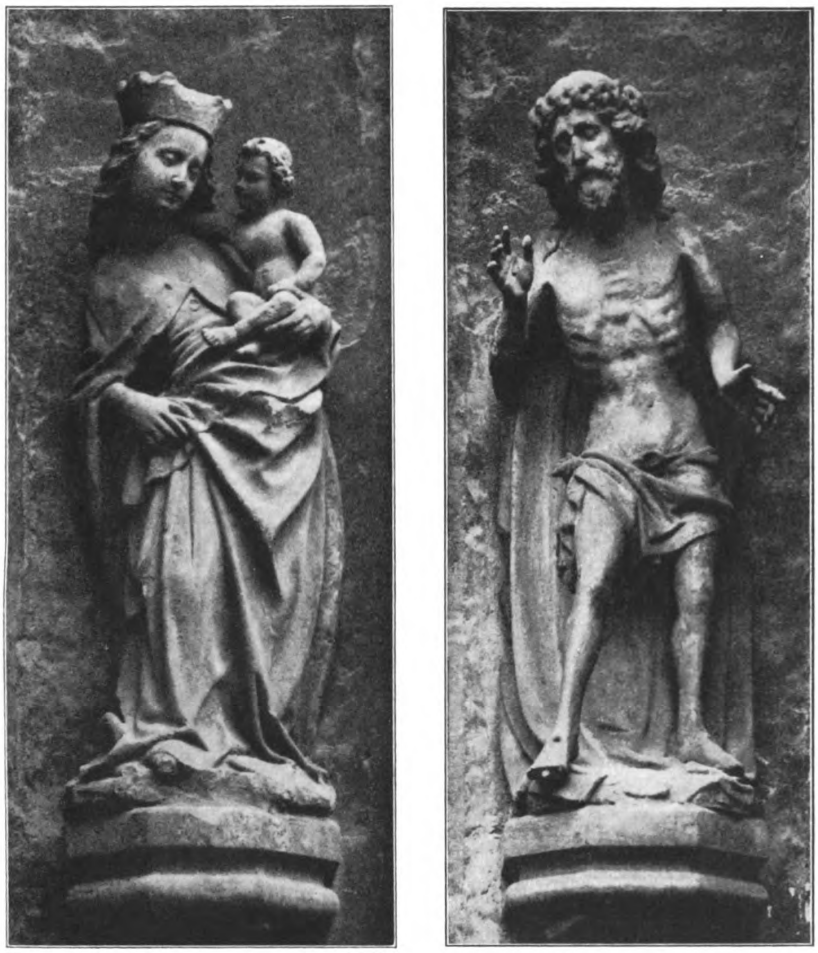


Abbildung 31 Frauenkirche München

der Entwicklung, und wie schon ganz zart ein tieferes Empfinden das innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck drängt, weist schon auf die kommende anders geartete Zeit, die dieses Problem etwa um 1450 schon zu lösen versteht. Wie dieser Meister aber bereits den Kindeskörper behandelt, im Gegensatz der sonstigen, meist mangelhaften Organismen, ist erstaunlich. Die schwellenden Formen des Körperchens, der heitere Ausdruck des pausbäckigen Köpfchens, die molligen Händchen und Füsse überraschen für die Zeit um 1440—50, in welcher diese Statue reichster Anmut und Lieblichkeit geschaffen wurde. Sie war aber die Zeit der höchsten künstlerischen Äusserungen, die nach der Tradition weiterschuf und die Details nach Möglichkeit bereicherte. Es war ein stetes Wiederholen, ein stetes sicheres Siegen in den einmal glücklich erprobten Formen, die mit Routine variiert wurden. Künstler waren es, die dies schufen, mit einem tiefen Gefühl für Rhythmus und Klang beseelt, beherrscht von Geschmack, die in beruhigter, heiterer Schaffensfreude einen Schatz von ererbten Formen übernommen, nur aus der Fülle des Gebotenen schöpfen, nur die Früchte ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

niessen durften. Es war das Perikleische Zeitalter der Gotik. In dieser schaffensfreudigen Zeit entstanden dann auch all die Kostbarkeiten in Elfenbein, Perlmutter und Holz, als Haus- und Tragaltäre gedacht, als kleine Hausschutzbilder für den Fürsten, wie für den begüterten Bürger. Aus der Fülle

Abbildung 32 Besitzer Dr. HANS BUCHHEIT

dieser Schöpfungen sei auf die 60 Centimeter hohe Madonna mit dem Kinde (Abb. 23) hingewiesen, die auf ihrem originellen Piedestale mit dem Wappen der Stifter uns an jenen klangvollen Rhythmus im Faltenstil gemahnt, der insbesonders aus der Regensburger Domhütte am Anfange des 15. Jahrhunderts so herrliche Proben der Steinplastik überliefert hat. Zwei kleine, kaum 30 cm hohe, rund plastische Statuetten, eine Madonna mit Kind und eine hl. Barbara (Abb. 24), die ebenfalls noch an einen grossen Stil der Frühzeit anknüpfen, aber wohl erst im Anfange des 15. Jahr-

Abbildung 33 Besitzer FRANZ WOLTER

hunderts entstanden sind und oberrheinische Anklänge verraten, mögen vielleicht ihren Meister in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 34 Besitzer S. K. H. KRONPRINZ RUPPRECHT VON BAYERN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Bodenseegegend gefunden haben. Was ihnen besonderen Reiz verleiht, ist die monumentale Auffassung, die nicht an bestimmte Maſse gebunden ist, weil sie in der Gesinnung beruht. — Um die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt eine Umwälzung ein. Schon in einzelnen vorgeschrittenen Kunststätten hatte sich die vorausgegangene Kunst überlebt, da kaum weitere Ausbildung des Vorhandenen möglich war und in der Folge, wie dies in allen Kunstepochen von den urältesten Zeiten an zu erkennen ist, eine Rückkehr zur Natur notwendig wurde. Die Künstler, die nicht mehr nach einem gegebenen Prinzip schaffen wollten, da ihnen ihr künstlerisches Gefühl dies verbot, mussten notgedrungen neue Wege suchen. Die hochentwickelte Stilisierung der voraufgegangenen Zeit hatte den reichen, üppigen Stil so gesteigert, dass das Vorbild Natur, die schlichte Wahrheit, verschleiert ward. Der Rückschlag war Reduzierung der Formen. Um diese zu erreichen, mussten alte Formen zerbrochen, zerstört werden, um Raum für neue zu gewinnen. Es kommt die Zeit neuer Schöpfer und Neugestalter, mitunter gewaltsamer und explosiver Renaissance-Naturen, die produktiv aus einem inneren Zwange heraus sind, ohne ideale noch reale Gesinnung, die ihren Mitmenschen neue Kunst aufdrängen. Dies radikale Aufräumen jedoch gelingt nie ganz, weil immer ein Rest des Alten zurückbleibt. Dass zu gleicher Zeit, in weit auseinanderliegenden Zentren eine merkwürdige einheitliche Auffassung, ja sogar die gleiche technische Ausführung auftrat, darf durchaus nicht befremden.

Abbildung 35 Museum Weilheim

Diese Erscheinung findet sich von den urältesten Zeiten an als das Produkt der stets ähnlich gebildeten menschlichen Geistestätigkeit. Wir sehen solche Kunstwerke in Nürnberg im Schlüsselfelderschen Christophorus an der St. Sebaldkirche (1442) in Regensburg, in Wien am Stephansdom u. s. w. Von einem Wiener Meister Jakob Kaschauer[1]), der bisher völlig im Dunklen geblieben, stammt die Madonna (Abb. 25), in der das angedeutete Neue schon voll und ganz zum Durchbruch gekommen. In

[1]) Jakob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltares im Dom zu Freising von Franz Wolter. I. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, 1911.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

träumerischer Versunkenheit wendet sich das wehmutsvoll blickende, von traurigen Gedanken in die Zukunft schauende Antlitz der Gottesmutter dem

Abbildung 36 Besitzer Franz Wolter

Kinde zu, welches das linke Ärmchen anschmiegend unter dem Schleier der Mutter verbirgt und bereits von dem innigen Verhältnis von Mutter und Kind berichtet. Dieser Meister vereinigt bereits, und das erscheint mir als Wichtigstes, in dem Zusammenklang von innerlicher Grösse und Zusammenschluss der Formen das, wonach die ältere Kunst, ohne das Ziel zu erreichen, gestrebt hat und das selbst für moderne Probleme noch Gültigkeit besitzt. Im Gegensatz zur hohen Feierlichkeit und idealen Grösse all der Madonnen um 1400—30 sind klar und einfach die Körperformen zum Ausdruck gebracht worden und durch die wenigsten Mittel grosszügiger Linien ausgeprägt. Dieser kühne Schritt hiess «auf das Wesentliche sich beschränken». Stand und Spielbein ist dem Meister in seinen Funktionen bereits bekannt, deshalb steht sie so sicher, diese zarte Mutter, als wenn bereits Renaissance-Geist sie hingestellt. Aus Asbach in Oberbayern soll sie stammen und Jakob

Abbildung 37 Besitzer Franz Wolter

Kaschauer wird sie vielleicht für Aeneas Silvius, der 1458 als Pius II. den päpstlichen Thron bestieg, geschaffen haben, denn jener grosse Humanist war Geheimschreiber des Bischofs Nicodemus della Scala von Freising, der den bereits erwähnten Hochaltar in Wien für seine Domkirche bei Kaschauer bestellte. Aeneas Silvius war eine Zeitlang Pfarrer in Asbach. Der Freisinger Hof in Wien diente auch ihm als Absteigequartier, während er als Protonotar der Reichskanzlei die deutschen Länder für die humanistischen Studien zu gewinnen suchte. Bekannt ist ja seine als epistola 104 gedruckte formenvollendete Rede, die er in der Aula zu Wien 1445 hielt. — Ganz in unmittelbarer Nähe des Freisinger Hofes am Kohlmarkt wohnte Jakob

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kaschauer. — Derselben Zeit und demselben Ursprung, aber einem anderen Meister, gehört der hl. Dominikus an, von einer Hand, die mehr Steinmeissel als Hohleisen und Geissfuss benützte. (Abb. 26.) Vielleicht zehn Jahre später ist die fast

Abbildung 38 Besitzer Franz Wolter

lebensgrosse Madonna (Abb. 27) zu setzen. Die vollen, saftigen, plastischen Formen, der herbe Zug im Vergleich zur Pius-Madonna lässt an Oberbayern denken, obwohl ich nicht analoge Stücke aus dieser Zeit zum Vergleich heranziehen kann. Auch im Algäu treffen wir ähnliche Werke aus dieser Epoche der Behandlung des weichfliessenden Formenstiles noch bis 1470. In Niederbayern mag wohl der köstliche hl. Johannes (Abb. 28) mit seinem reichen Haargelock entstanden sein, der dieselbe Grosszügigkeit in Formen und Linien der logisch geordneten Faltenmassen aufweist, wie sie gerade jener Übergangszeit eigen ist. Von ganz besonderem Liebreiz ist die im Material seltene, fast einen Meter hohe Terrakotta-Madonna mit Kind in alter Fassung (Abb. 29), die aus der Straubinger Gegend um 1440 stammt. Straubing besass bereits im 14. Jahrhundert tüchtige Kräfte, es wird uns da eine Reihe von

Abbildung 40 Besitzer Franz Wolter

Meistern genannt. Man denke an Jörg Probst von Straubing, den Schüler Hans Stettheimers. Selbst München bezog Kunstwerke aus jener Herzogstadt. 1375 kauften die Kirchenpröpste von St. Peter um 400 fl. eine Chortafel von Meister Peter (nicht Conrad, wie fälschlich bei Riehl und weiteren Autoren angegeben ist). Einem tüchtigen Straubinger Plastiker dürfte auch diese Statue zuzuweisen sein, die in ihrem schnittigen Charakter auch das Material so kernig mitsprechen lässt. Überaus fein und diskret sind die Beziehungen von Mutter und Kind gegeben und wie auch hier letzteres sein Ärmchen um den Hals der Mutter schlingt, erinnert an die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kaschauer Madonna. Das gleiche Bewegungsmotiv findet sich dann auch bei der Madonna wieder, die wir mit Sicherheit auf Münchener Boden stellen können (Abb. 30), die auch nach der Tradition stets in München war und noch aus der alten Frauenkirche stammt. Sie ist eine der frühesten und besten Proben einheimischer Münchener Kunst und steht für die Zeit um 1440—50 vorläufig allein da. Interessant ist es nun zwei Steinfiguren am östlichen Portal der Nordseite der Münchener Frauenkirche aus derselben Zeit zum Vergleich heranzuziehen, einen Schmerzensmann und eine Madonna mit Kind. Bei letzterer ist der Kopf des Kindes neu. (Abb. 31.) Dieselbe Hand, die hier in Stein meisselte, hat dort die Madonna geschnitzt. Conception und selbst die Faltenzüge stimmen fast wortwörtlich überein. Der genaue Vergleich wird nur durch verschiedenartige photographische Höhenaufnahmen etwas erschwert. Wir wissen, und der Augenschein lehrt es deutlich, dass diese, sowie die weiteren Steinfiguren desselben Themas der gegenüberliegenden Pforte nicht für die Architektur der neuen Frauenkirche bestimmt waren, vielmehr dass sie von der älteren Frauenkirche, die im Jahre 1470 ganz niedergelegt wurde, stammen [1]). Ebenso wurde der Hochaltar in die neue Kirche übertragen. Diesen Schreinaltar mit geschnitzten Figuren schuf einer der bedeutendsten Münchener Meister von 1434—37 und erhielt für dieses Werk und für einen Tabernakel, der selbst-

Abbildung 39 Besitzer Franz Wolter

verständlich aus Stein hergestellt war, die erstaunlichhohe Summe von 2275 fl. Von diesem Künstler sagt Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte Band I: „Der war Bildhauer in Stein, Holz-

[1]) Laut handschriftlichen Eintrags (hist. sacra 20) aus dem Kloster Weyarn stammendes Buch. . . . Item in octavo S. jacobi eiusdem anni (1468) dejecta est prima turris Eiusdem ecclesia. Item anno 70 in die S. Agathe et sequentibus tribus diebus deposite erant omnes campanae ex altera turri. Et ista turris secunda in quarta feria atque per duos dies sequentes ante dominicam jubilate, in qua dominica fuit festum s. Servatis, totaliter deiecta atque a loco sublata.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schnitzer und Maler». Er sass im Rate der Stadt, ward als Zunftführer mehrfach gewählt und kommt nach Mitteilung des Konservators Dr. Hans Buchheit noch 1482 vor. Dieser Künstler, den auch Sighart besonders erwähnt, war Gabriel Angler. In diesen Erscheinungen der Zeit von 1435—55 stehen wir vor Werken jugendlich frischen Schaffens, in denen ohne Übernahme fremder Einflüsse alles selber gesehen und empfunden, wo nichts durch ein Herkommen in bestimmte Bahnen gelenkt wurde. Werke einer glücklichen Zeit, die in Jahrhunderten nur einmal erstehen. Sie bestimmen in sich die Höhen der Kunst und sind Zufallserscheinungen, die auch ausbleiben, die durch plötzliche Gegenströmungen vereitelt werden können. Ganze Kunstrichtungen sind auch in früheren Jahrhunderten nicht zur Blüte erschlossen. — Mit der Erbauung der neuen Münchener Frauenkirche von 1468—94 beginnt sowohl hier wie in allen anderen Orten, wo Gotteshäuser entstehen, auch eine Blütezeit der Plastik und Malerei. Die Plastik im Dienste der Architektur, das Grabmal, die Innendekoration wird bedeutend. Ja ein Rausch, der mit dem religiösen Leben zusammenhängt, zieht durch alle Lande und es entsteht eine unübersehbare Fülle von Plastik jeglicher Art in grossen und kleinen Städten. Eine Statue, die noch einen starken Anklang an die kurz voraufgehende Kunst, aber schon den Keim der kommenden in sich trägt, ist der aus Pullach herübergekommene Heilige (Abb. 32). Er

Abbildung 41 Besitzer W. Schrader

Abbildung 42 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gehört der Werkstätte der Meister Halduer an. Eine ganze Familie dieses Namens war in München tätig. Hans Halduer (nicht Haldner) [1]) fertigte 1457 das Stiftergrab zu Tegernsee, dessen Deckplatte über dem Portal der Kirche später eingemauert wurde. An diese Kunst erinnert stark diese originelle Figur, die noch weich im Faltenwurf und altertümlich erscheint und vor allem den Charakter der Steinplastik und zugleich Monumentalität bewahrt. Was Matthias und Leonhard Halduer, ebenfalls Steinmetzen und Bildschnitzer, in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts in reger Tätigkeit entfaltet haben, wird der Lokalforschung noch vorbehalten bleiben festzustellen. Die gleiche Monumentalität, dabei von ernster, feierlicher Stimmung getragen, erblickt man in dem fast überlebensgrossen Bischof (A. 33), der sicherlich auch mit anderen Statuen zusammen einen Schreinaltar gebildet hat. Die Würde und fast atemlose Ruhe ist hier in einfach strengen Formen verkörpert. Das Modell der Kirche mit dem flachen Chorabschluss und dem Dachreiter deutet auf die Bauart der Cisterzienser hin, so dass man in diesem Infulträger an den hl. Otto denken kann, den Gründer so vieler Klöster dieses Ordens, auch in den österreichisch-böhmischen Gebieten, wohin ich diese merkwürdige faszinierende Heiligengestalt mangels jeder Provenienzangabe versetzen möchte. Mit den vorhin genannten Münchener Meistern aber schaffen noch eine grössere Anzahl anderer in München, die wie der Bildschnitzer Sigmund Voyt auf eine 40jährige Tätigkeit in München zurückblicken können bis 1540, dann Sigmund Haffner 1445, Hanns Kirchtorffer 1462, Jacob Bildschnitzer 1487 in der Schwabingergasse wohnhaft, Lindhart Sittenhofer, Jörg Schnitzer, Hanns Esslinger [1]). Jan Pollack, der Maler, wird ebenso wie viele Verfertiger der Altarwerke Bildhauer gewesen sein, wenigstens dürfte der einheitliche Gedanke, die Idee des Schnitzwerkes und Malerei von ihm herstammen. Dies geht aus einer Bezahlung des Abtes Sigismund von Weihenstephan hervor [2]) 1484: «Item p. nova tabula sculpta et depicta in altari sctor. Achacii et socior. eius exposuit mgro Jan polone pictori de monaco in parata pecunia XXIII flor. Rh. . . . .—» Der fruchtbarste und bedeutendste Künstler Münchens war jedoch Erasmus Grasser. Während die vorher genannten Künstler mit Ausnahme Pollaks einige Schillinge Steuer bezahlten, ist dieser Bildhauer und Baumeister mit mehr denn 6 fl. veranlagt. Seine Tätigkeit erstreckt sich über die Gren-

Abbildung 43 Besitzer W. SCHRADER

[1]) Vergl. monumenta boic. vol. 18 pag. 610.

[1]) Letzteren Namen verdanke ich der freundlichen Mitteilung Dr. Hans Buchheits.

[2]) Reichsarchiv München Cl. L. Nr. 85.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zen Bayerns nach Tirol und der Schweiz.[1]) Eine zweifellos eigenhändige Arbeit Grassers ist der hl. Georg (Abb. 34), der aus Anzing bei Ebersberg stammt. Vergleicht man den mit dem Namen des Meisters bezeichneten Grabstein in der Peterskirche und ins Detail die Haarebehandlung der Apostel

Abbildung 44 Besitzer Prof. Ed. Grützner

und Propheten am Chorgestühl der Frauenkirche in München, so ist die Autorschaft Grassers zweifellos. Alsdann darf man doch auch in diesem Zusammenhange kühn an das Grabmal Ludwig des Bayern in der Frauenkirche denken. Eine ganze Reihe von Werken liesse sich hier anreihen, im Bayerischen Nationalmuseum befindet sich u. a. eine holzgeschnitzte Monstranz mit einer Kreuzigungsgruppe und in Weilheims kleinem Museum fand ich eine bisher völlig unbekannte Kreuzschleppung (Abb. 35), die aus Diessen am Ammersee kam. — Bei dem grossen Betriebe der Grasser'schen Werkstätte musste manches den Gesellenhänden anver-

Abbildung 45 Besitzer Prof. Ed. Grützner

traut werden. Der eine oder andere wurde selbstständig und so sehen wir eine grosse Anzahl von Werken im näheren oder weiteren Umkreise Münchens, die den Einfluss Grassers bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts tragen. Hieher gehören der hl. Andreas (Abb. 36), der zwei weitere Kollegen in der Sammlung Hefner-Alteneck unter 313 und 14 besass. Die fein durchgeführten Hände mit ihren quellenden Adern, die markigen Köpfe, umwallt von kühn gesträhnten Haaren, wie sie auch dem hl.

[1]) Die Münchener Plastik von Berth. Riehl. München 1904.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Andreas eigen, deuten auf jene Richtung hin. Auch der Kopf eines bärtigen Heiligen mit festem strähnigem Haar (Abb. 37) ist Münchener Provenienz. Er erinnert in der Behandlung der Gesichtspartie an den Meister der Blutenburger Apostel, der allerdings neben Grasser selbständig dasteht. — Ein hl. Johannes (Abb. 38), mit Buchsack und gerollten Locken und dem schmerzvollen Ausdruck des Gesichts, reicht schon in's 16. Jahrhundert hinein, wie auch die beiden Relief-Bischöfe, die in ihrem knitterigen Faltenstil schon ein Protobarock ankündigen. (Abb. 39.) Bei dem Kopf eines Heiligen mit stark gekräuselten Locken (Abb. 40) denkt man an Meister Hans von Pfaffenhoven, der den Tod Mariens und ein Schutzmantelbild in Fischbachau Ende des 15. Jahrhunderts schnitzte. Künstlerisch höherstehend ist dann der hl. Lukas auf dem reizend profilierten, mit Maſswerk durchbrochenen gotischen Sockel aus derselben Zeit (Abb 41), dessen Blick, nachdenklich über das soeben Gesprochene, sinnend in die Ferne schweift. — Eine lebensgrosse weibliche Heilige von wohlverstandenem Organismus und nach der Natur studiertem Faltenwurf gehört zu den beiden Heiligen St. Barbara und Katharina in der Sammlung des Klerikalseminars zu Freising, die aus St. Zeno bei Reichenhall stammen. (Abb. 42.) Für dieses Kloster arbeitete unter Probst Ludwig Ebner ein Meister Christian Puchler von Salzburg. Unter anderem erhält er 1486 eine Bezahlung von 10 rh. fl. «umb das geschnitz tafel in der capellen». Vielleicht dürfen wir hier diesen Meister der drei prächtigen Statuen erblicken. — Das Thema des Schmerzensmannes mit begleitenden Engeln ist ein das ganze Mittelalter in Malerei und Plastik wechselvoll behandeltes. Das aus Königsdorf bei Wolfratshausen kommende Stück (Abb. 43) verdient eine besondere Würdigung durch malerische Verteilung der Licht- und Schattenmassen in der Behandlung der Gewandmotive, dann aber besonders durch den ergreifenden, vom tiefsten Seelenschmerz erfüllten Gottesmenschen. Zwei vortreffliche Heilige, ein Sebastian und Petrus (Abb. 44, 45) verraten ebenfalls noch süddeutschen Einfluss, der sich mehr nach nördlicher Richtung weit über Nürnberg hinausdehnte, ja sie deuten in ihrer ganzen Haltung und Gesinnung auf den Saalfelder Meister Valentin Lendenstreich hin. Ausgesprochenen Münchener Charakter wieder trägt das von heiligster Stimmungsgewalt getragene Relief aus einer bekannten Legende. (A. 46.) Selten sind in so reiner Inbrunst ohne falsches Pathos die den toten Bischof umgebenden Frauen und Männer verkörpert worden. Das ohne Betonung von virtuosem Können geschaffene Werk stammt aus Grosshelfendorf bei München, sicherlich als der Rest eines Altarschreines. Schon schwäbischer Einfluss, von Augsburg ausgehend, wird an der in stillen Betrachtung versunkenen Heiligen mit der Kerze bemerkbar, die so anmutig dasteht, gehüllt in eine grosszügige einfach fliessende Gewandung, welche die zarten Körperformen begleitet. (Abb. 47.) — Dem altbayerischen Stammcharakter verwandt ist derjenige Tirols und die Kunst dieses Landes weist auch gemeinsame Züge auf. Ja, geheimnisvolle Fäden spinnen hinüber und herüber zu Grassers Kunstrichtung und derjenigen Michael Pachers. Über letzteren Meister gibt die einschlägige Literatur genügende Auskunft, sodass wir nur auf diese hinweisen, um uns restlos an einem Werk seiner Hand zu erfreuen, das die Vorzüge dieses Meisters in hellstem Lichte erstrahlen lässt. Dieser hl. Johannes (Abb 48) mit seinem prächtigen lockenumrahmten frischfröhlichen Kopf gehört mit zu Pachers Meisterleistungen. Aus seiner Schule stammt

Abbildung 46 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ein bartloser Heiliger Sebastian (?) (Abb. 49), der an Meister Wolfgang Asslinger denken lässt. Sicherlich geht der als vornehmer Jüngling gekleidete Heilige (Abb. 50) auf diesen als Maler und Schnitzer bekannten Bozener Meister, der den Heiligenblutaltar laut Inschrift geschaffen, zurück. [1]) Die Stilverwandtschaft mit den Altären in Pinzon, Bozen (Franziskanerkirche), in Saubach gegenüber Waidbruck und den vier einen Vorhang haltenden Engeln im Museum Ferdinandeum in Innsbruck ist ein-

Abbildung 47 Besitzer Franz Wolter

leuchtend. Ein bisher noch gar nicht gewürdigter Meister, der vor allem stark dekorativ und volkstümlich erzählend wirkt, ist Andre Lockhner von Hallein, der das in Zirbelholz geschnitzte, aus Hallein stammende Relief geschnitzt hat. (Abb. 51.) — Zwei weitere heilige Apostel (Abb. 52, 53) in erhaltener alter Fassung, ebenfalls in Zirbelholz, fallen auf durch ihre grosszügige, kräftige, etwas ins Herbe fallende Wirkung. Grosse Verwandtschaft mit diesen Heiligen weist das köstliche Relief der Tod Mariens auf, das abweichend von der üblichen Darstellungsweise sehr originell aufgefasst ist. (Abb. 54.) Was ganz besonders an diesem in Kaltern ehemals gestandenen Altar fesselt, ist der starke seelische Ausdruck in den schmerzbewegten Gestalten der Apostel, welche die im gottergebenden Sterben

Abbildung 48 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

hingesunkene Madonna umgeben. Diesem Relief schliesst sich im Stilcharakter eine Unterinntaler hl. Barbara an (Abb. 55), die künstlerisch vielleicht etwas höher steht durch die grosse Weichheit der Modellierung bei Wahrung aller nationalen Eigenschaften, die sich auch hier nicht verleugnen lassen. Wie diese anmutige Gestalt mit keuscher Grazie den Mantel zierlich emporrafft, ist in feinsinnigster Weise gelöst. Eine andere hl. Barbara (Abb. 56), die aus

[1]) Vergl. Zeitschrift des Ferdinandeums, dritte Folge, 47. Heft, 1903. Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut von Hans Semper.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einer Kirche in der Nähe von Sterzing kommt, dient ebenfalls als Beweis des hohen Könnens Tiroler Art und Wesens. Diese hübsche Figur gehört in kameradschaftlicher Weise zu den Aposteln Andreas und Johannes Baptist im germ. Museum Nürnberg (391 und 92), die dort irrtümlich als «bayerisch um 1500» bezeichnet werden. Da Grösse,

Abbildung 49 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

0,99 m, die abgeflachte und ausgehöhlte Rückseite genau mit diesen bez. Aposteln übereinstimmt, was aber noch wichtiger ist, die feine Stilisierung, dürfte es kaum einen Zweifel geben, dass die drei Figuren von ein und demselben Altar herrühren. (Abb. 57.) Von demselben Meister besitzt A. Pernthaler in Klausen eine Maria und Johannes von einer Kreuzigungsgruppe. — Um die Wende des Jahrhunderts wandeln sich die strengen Formen der Gotik im Faltenstil zu einer mehr malerischen weichen Behandlung. Die Künstler versuchen aufzulösen, die Gebundenheit tritt zurück und oftmals, wie vom Winde bewegt, rauscht es in den Gewändern. Schon bei dem würdigen Christus auf der Weltkugel (Abb. 58),

Abbildung 50 Besitzer Franz Wolter

der etwa um 1510 – 30 entstanden sein mag, kommt dies Prinzip allerdings zaghaft zu Tage. In Traunstein war sein ehemaliger Standort. Diese Stadt, die mehrfach vom Brande heimgesucht wurde, weist fast nichts mehr von der Gotik auf. Tüchtige

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

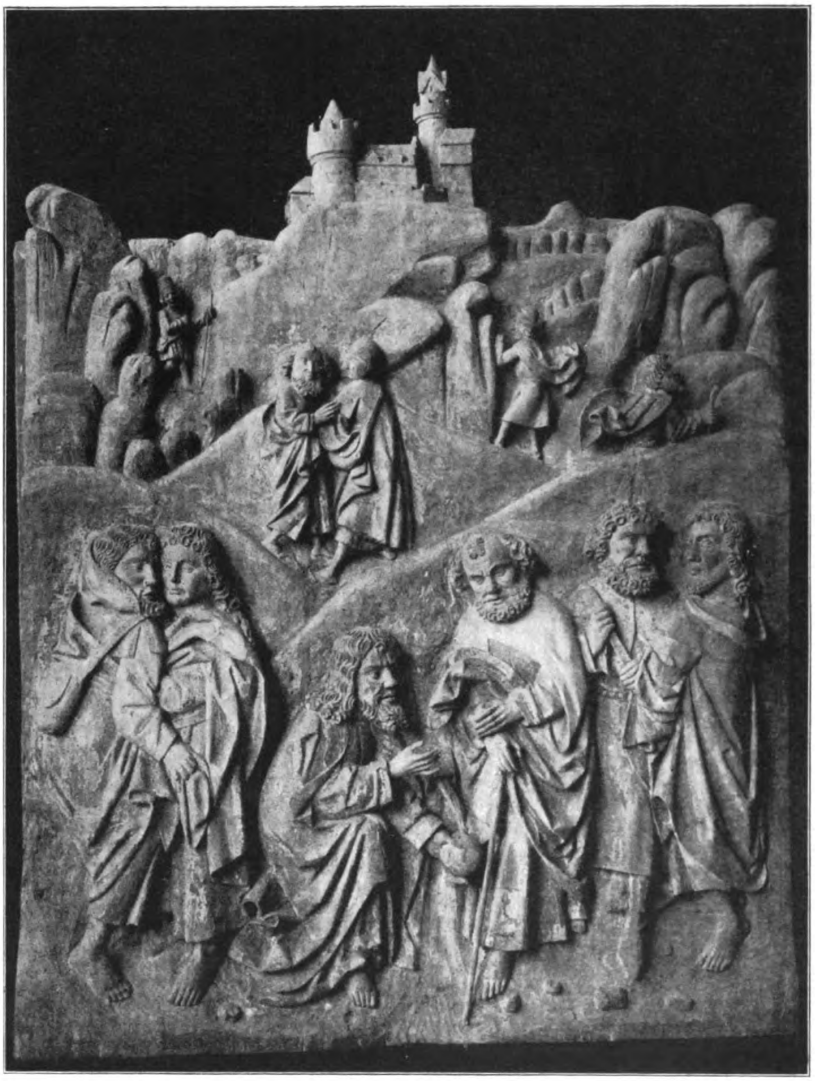


Abbildung 51 Besitzer FRANZ WOLTER

Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Künstler haben hier gesessen, hat doch 1534 Meister Steffan zu Traunstein, der Steinmetz, ein Schüler Valkenauers aus Salzburg, der sowohl für seine Heimat als auch für Prien und Haslach Werke

Abbildung 52 u. 53 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 53

hinterlassen hat, sogar für München den Brunnen auf dem Markte geschaffen um den Betrag von 268 fl. Deutlicher noch tritt die malerische Behandlungsweise auf in dem wirkungsvollen hl. Michael (Abb. 59) mit seinen weit auf die Schultern herunterwallenden Locken und den markigen Zügen des Kopfes. — Eine Kunst bürgerlichen Charakters und volkstümlich zugleich zeigt sich selbst in kleineren Orten, die längst keine Kunstbetätigung mehr aufweisen. Bescheidene, dem Volke nahestehende Künstler, die auch aus ihm hervorgegangen, angeregt durch die Leistungen stärkerer Persönlichkeiten, wissen in kerniger, herzlicher Sprache zum Volke zu reden. Viel von dieser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kernigen Art, dabei eine stark ausgesprochene Persönlichkeit ist der Meister des Rabendener Hochaltares. — Eine umfangreiche Tätigkeit hat er im Chiemgau ausgeübt und seine Werke erstrecken sich einerseits bis in die Nähe Münchens, anderseits bis nach Südtirol. — Professor Dr. Ph. M. Halm hat im Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlung 1911, Heft II diesen Meister eingehend behandelt [1]), so dass ich an dieser Stelle darauf hinweise und weiteres vorläufig nicht hinzufügen will, da der bewährte Gelehrte eine Erweiterung dieses hochinteressanten Themas beabsichtigt. Nur sollen an dieser Stelle, um einigermafsen das Bild oberbayerischen Charakters zu ergänzen, einige bisher völlig unbekannte Stücke des Meisters, abgesehen vom hl. Bartholomäus (Abb. 60), der bereits bei Halm etc. abgebildet worden, gezeigt werden. Zwei hl. Bischöfe (Abb. 61) und eine hl. Barbara (Abb. 62), die in die Entstehung der Ölberggruppe im Kaiser Friedrich-Museum fallen, ein in reiche Gewandung gehüllter hl. Sebastian (Abb. 63), dann ein wuchtiger hl. Christophorus, dessen Aufenthaltsort sich jetzt nicht mehr feststellenlässt. (Abb. 64.) Ferner eine Madonna mit Kind und ein hl. Stephanus, die als Werkstattarbeiten mit dem Altärchen im Nationalmuseum aus der Schlosskapelle von Unterölkofen, Bezirksamt Ebersberg, genau im Stil übereinstimmen (Abb. 65, 66). Ein mit königlicher Würde nachträglich versehener Heiliger bildet endlich den Abschluss dieser an Grösse und Schwung von echt altbayerischem Charakter beseelten Kunstweise, in der die Plastik, obgleich stets im Reliefcharakter geblieben, ein überaus starkes Formgefühl, verbunden mit malerischer Wirkung, sich auslebte. (Abb. 67.) — Einer anderen oberbayerischen Meisterhand ist das malerische, um 1520 entstandene Relief des hl. Joachim inmitten seiner Herde zuzu-

Abbildung 54 Besitzer Paul Crodel

[1]) Siehe auch Franz Wolter, Zeitschrift für christliche Kunst 1909 Nr. 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schreiben; wahrscheinlich in Weilheim wird der Meister dieses Idylls seine Werkstätte aufgeschlagen haben. (Abb. 68). Letztere Stadt besass bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts selbständige Bildhauer.[1]) Wiederum in den Chiemgau führt uns der hl. Sebastian (Abb. 69), der schon jenen reichen malerischen Stil aufweist, der sich in allen Gegenden Bayerns, in Tirol, Schwaben, Franken und am Rhein erstreckt. Diese grosse Bewegung der ganzen Richtung, in der die Falten wie schon angedeutet, wie vom Winde bewegt, unruhig flattern, schwillt mehr und mehr an. Grosse lange Faltenzüge, die den menschlichen Organismus begleiten, wechseln ab mit kleinen, knittrigen Motiven, dann wieder mit Mulden, die bis in die tiefen Unterschneidungen wie kleine unentwirrbare Knäuel sich zu verkriechen scheinen. In Niederbayern gewinnt dieses System den Höhepunkt. Der hl. Sebastian ist allerdings noch oberbayerisch, als Meister kommt der bisher noch unbekannte Schöpfer der eleganten, liebenswürdigen Gruppe der hl. Nothelfer in Emertsham i. Obb. in Betracht. Ein hl. Rochus mit dem Hunde, ebenfalls noch der oberbayerischen Richtung angehörend, ist dagegen durch niederbayerischen Einschlag weicher und milder und noch ein-

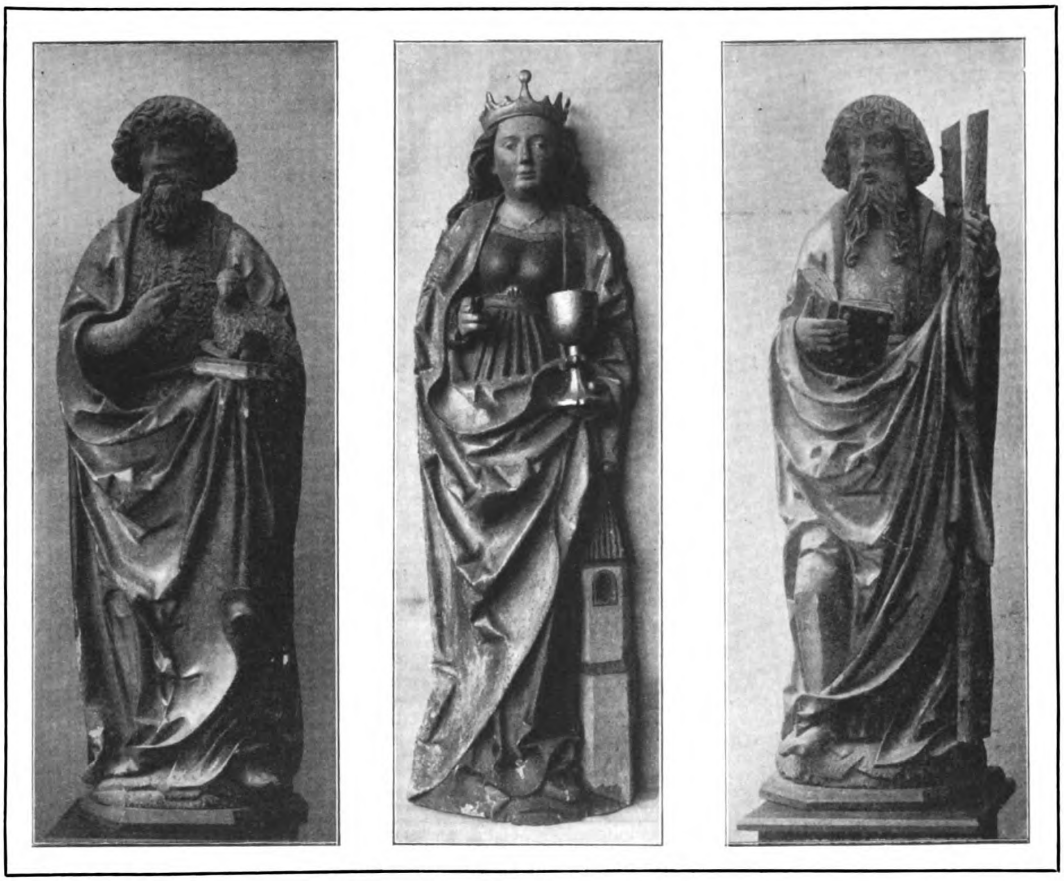


Abb. 57a Germ. Museum Nürnberg Abb. 56 Besitzer Franz Wolter Abb. 57b Germ. Museum Nürnberg

[1]) Unter Abt Konrad III. von Ettal 1419—1439 wurde bereits ein Schnitzaltar bei Weilheimer Meister Konrad bestellt, den der Nachfolger Abt Johannes i. J. 1441 laut Rechnungsbericht (im Reichs-Archiv) vollendet. «Item ich habb ain Taffel vassen lassen dy mein allter herr kaufft hat (der Vorgänger, nämlich Konrad III.) dem Gabrichell dem Jungen maller (Melleskirchner) 180 fl. darumb ist maister Symon prior und jörg maurer spruchleutt gewesen zu München,
Item ich hab dem Chunrad zu weylhayen umb ein sarch (predella) und and geschnytz geben 11 ß 7 ₰ dy er mir selber an ain zetl überschriben her geschickt hatt under dy Taffel gehört der sarch.» Auch mit diesem Meister der Frühzeit hat sich die kunstgeschichtliche Forschung noch nicht beschäftigt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

facher im Gewandstil, obgleich er derselben Zeit angehört. (Abb. 70.) Er besitzt ein Gegenstück in dem sitzenden Heiligen mit Barett, in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch und einem zum Knie anspringenden Lamm (Sammlung Bachmeier, Helbing Katalog Nr. 349), der ins Kaiser Friedrich-Museum wanderte. Wesentlich dieselbe Art, dabei von einer behäbigen bürgerlichen Ruhe, die aller Geziertheit abhold ist, lässt sich in der Anbetung der hl. Drei Könige um 1520 (Abb. 71) erkennen, nur dass es sich hier wieder um eine andere Werkstätte handelt. Mangels der noch wenig entwickelten Geschichte der bayerischen Plastik, und da ausserdem einerseits ein Heer von Künstlernamen in den Archiven ruhen, anderseits es nur durch zeitraubende aber notwendige archivalische Studien möglich ist, Urheber und Kunstwerk in Einklang zu bringen, ist namentlich der Kunstfreund darauf angewiesen, vorerst nach Schulzusammenhängen, Werkstätten, die Kunstwerke, von denen ein grosser Teil das Mittelgut überragt, seine Bestimmungen in stilkritische Würdigung zu geben. So zweifle ich nicht, dass jene Dreikönigsgruppe dem Eggenfelder Kunstkreise angehört. Denn gerade hier finden wir nicht

Abbildung 59 Besitzer Prof. Ed. Grützner

Abbildung 58 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allein eine stattliche Anzahl vortrefflicher Arbeiten ähnlichen Schlages aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, sondern es gehen Kunstwerke von hier weiter hinaus ins Land und die Schnitzwerke der Altöttinger Türen zeigen sogar, namentlich in einer denselben Gegenstand behandelnden Gruppe verwandte Züge.[1]) Etwa zehn Jahre später mögen dann die ganz reizvollen Engel mit ihren bauschigen und flatternden Gewändern entstanden sein, die ehemals in einer Marienkrönung die Krone über die Madonna gehalten haben. (Abb. 72.) Die in ihrer alten Goldfassung auf uns gekommenen Figürchen zeichnen sich besonders durch die kräftigen und tiefen Unterschneidungen aus, die sie so lebendig und wirkungsvoll gestalten und eine Meisterhand verraten, die kühn und sicher das Schnitzmesser handhabte. Ähnliche Stilerscheinungen wie in diesem Kunstwerke finden wir sowohl in Passau, aus dessen Umgebung die lebensgrosse Madonna mit dem Kinde stammt (Abb. 73), dann in

Abbildung 55 Besitzer Prof. Ed. Grützner

Abbildung 60 Besitzer Franz Wolter

[1]) Vergl. Halm, die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister. Die christliche Kunst I. 6. 1905.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 62 Besitzer Franz Wolter

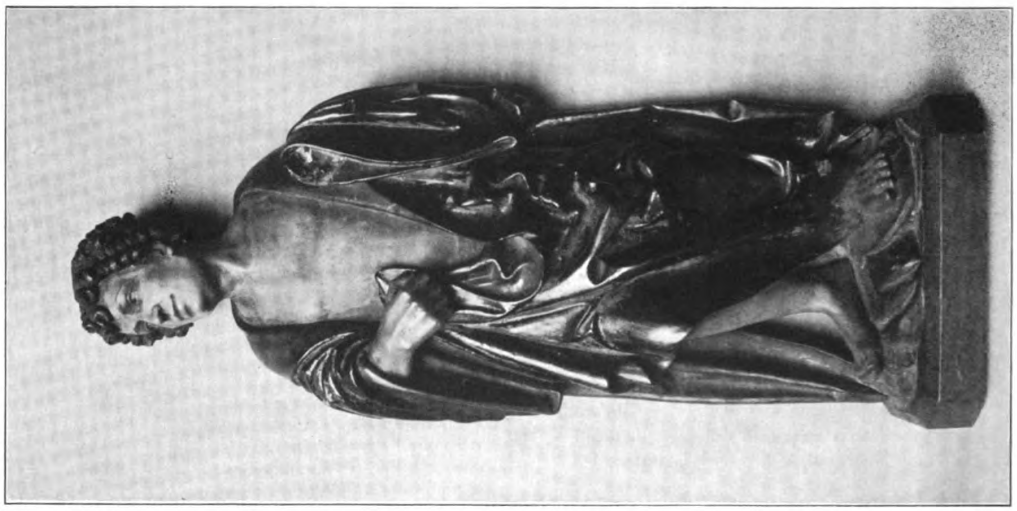


Abbildung 63 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 65 Besitzer Franz Wolter

Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

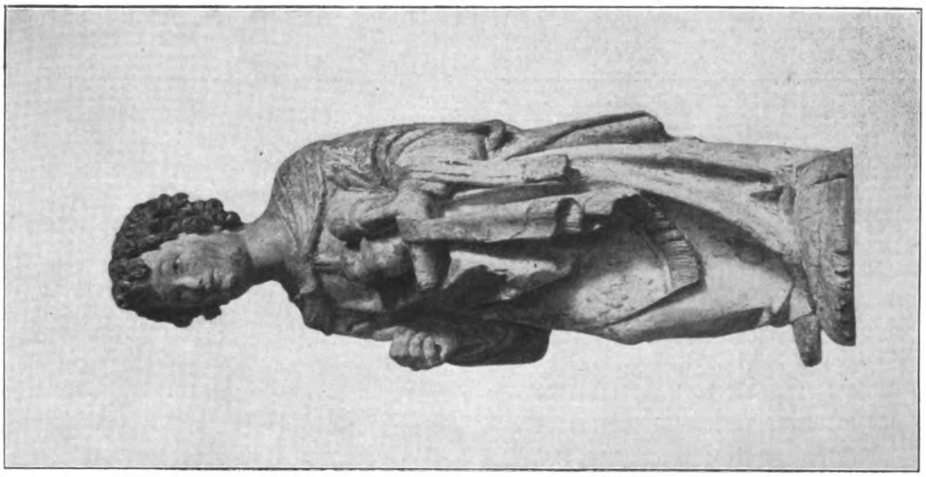


Abbildung 66 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

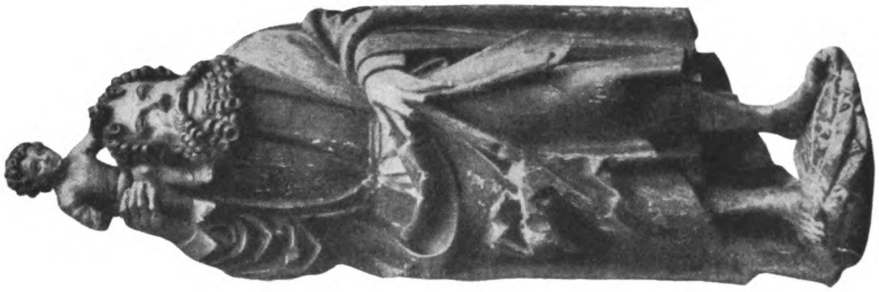


Abbildung 64

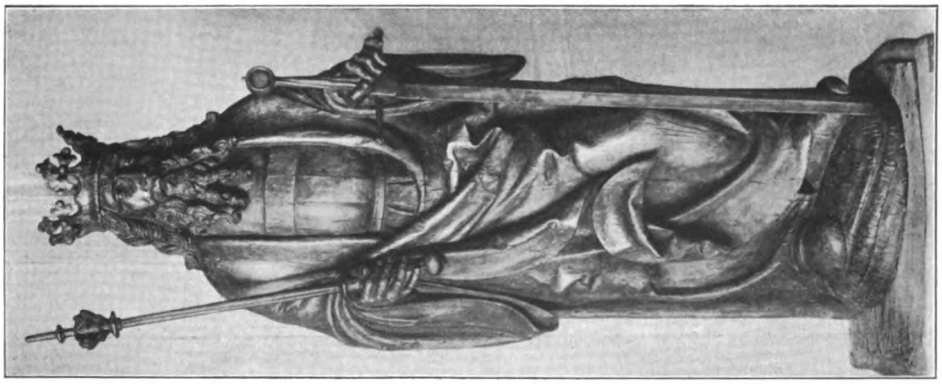


Abbildung 67 Besitzer Dr. A. Goldschmid

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 61 Besitzer Franz Wolter

Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Deggendorf, Straubing und besonders in Regensburg. Der ganze bayerische Wald ist davon beherrscht. Ein gut lebensgrosser Heiliger mit Buch (Abb. 74), der seinen ursprünglichen Stand einst in Gotteszell hatte, dürfte auf denselben Meister zurückzuführen sein, der eine heilige Äbtissin geschaffen hat[1]) und dieser führt uns entweder nach Straubing oder, was wahrscheinlicher ist, nach Regensburg. Ganz sicher aber sind ein hl. Nikolaus und ein attributloser Bischof (Abb. 75), die nach der Angabe des Vorbesitzers aus der zerstörten Schlosskapelle von Falkenstein (Schloss Falkenstein wurde 1634 von den Schweden erobert) bei Regensburg herrühren, in jene Kunstzentrale zu stellen, die jenen gekennzeichneten Stil aufweisen, der sich bis an den Oberrhein erstreckt. — Mit dem hl. Florian (Abb. 76) aus der Gegend von Mühldorf begrüssen wir bereits die Einflüsse Landshuts. Der flotte, kraftvolle, jugendliche Ritter mit seinem zerrissenen Mantel am Oberarm, beim Löschen geht's eben nicht anders, steht fest und sicher auf seinen Füssen, Hand mit Standarte fehlt ihm, welch letztere in feinsinnigem Geschmack die Wellenlinie des herabfliessenden Mantels senkrecht überschnitten haben wird. Um 1520 mag dieser Feuerheilige geboren sein, der uns hinüberleitet in die Glanzzeit des künstlerischen Schaffens der niederbayerischen Herzogstadt. — Schon mit Erbauung der Martinskirche sehen wir eine stattliche Anzahl von Bildhauern und Schnitzern tätig, die Sighart S. 505

Abbildung 68 Besitzer Franz Wolter

[1]) Halm: Wolf Huber und die Kunst des Donaustils. »Die christliche Kunst« V. 3. 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seiner Geschichte der bildenden Künste in Bayern nennt. Werke mit diesen Künstlern des 15. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen muss erst unter-

Abbildung 70 Besitzer Franz Wolter

nommen werden. Dem 15. Jahrhundert-Ende entstammt der attributlose, als Edelmann gezeichnete Heilige (vielleicht Martinus?) (Abb. 77), der im ganzen Charakter auf einen Steinmetzen hinweist, der gelegentlich in Holz schnitzte. Analoge Beispiele sind mit absoluter Sicherheit in Landshut auch nicht unter der Steinplastik der Martinskirche nachweisbar, die Herkunft aus der unmittelbaren Umgebung Landshuts jedoch lässt doch vorläufig an dieser Stätte festhalten, obgleich einzig wieder das imposante

Abbildung 69 Besitzer Franz Wolter

Hartmann-Denkmal im Schlosshofe zu Dillingen in seinen ungewöhnlich hochgeschossenen Männern und in den spitzwinkeligen Faltenflächen der Gewandung zu einem Vergleich herausfordert. Aber Dillingens Prachtwerk deutet doch durch den Besteller desselben wieder nach Augsburg, obwohl auch dort weder Baierlein, Gregor Erhardt, noch sonst ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

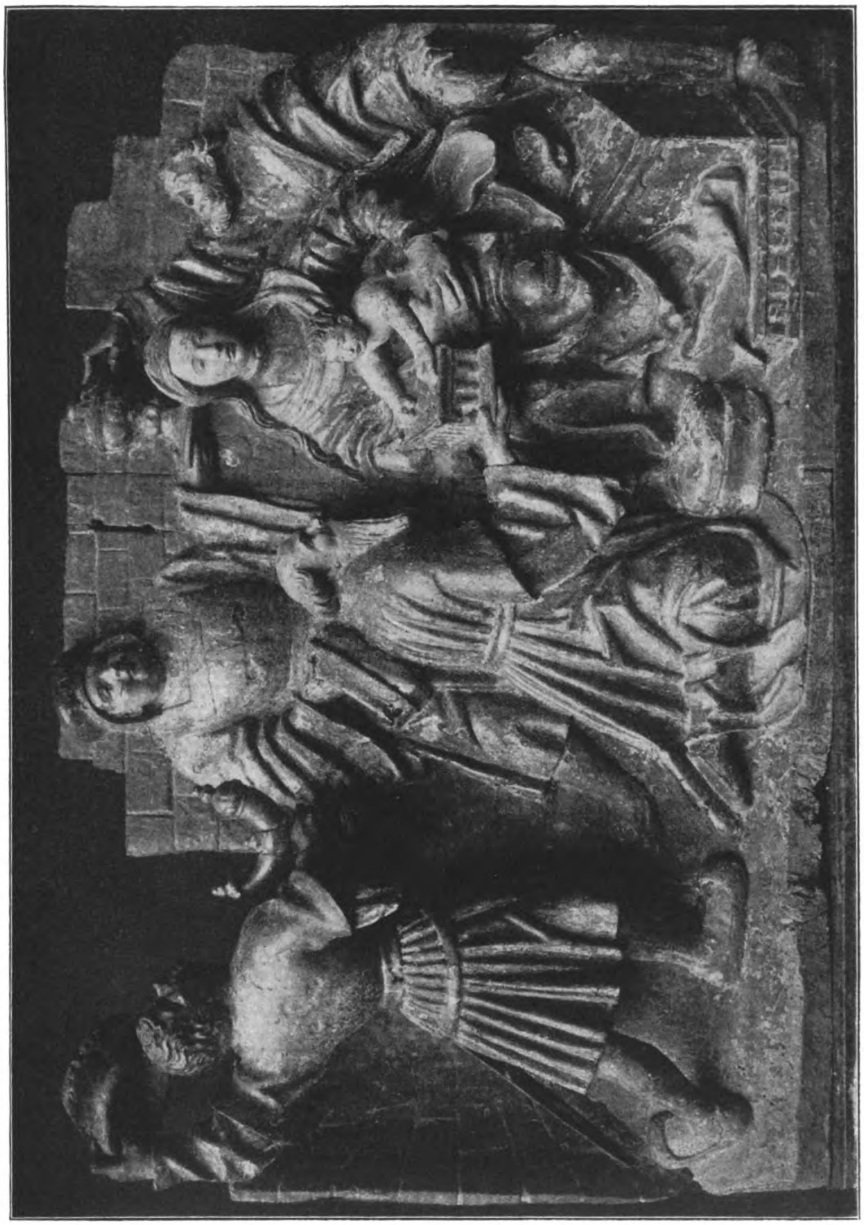


Abbildung 71 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bedeutender Meister als Autor in Betracht käme. Dem bereits erwähnten Florian (Abb. 76) verwandt, aber ausgesprochener noch als Landshuter Arbeit ist das stark realistisch von Urwüchsigkeit und Volkstümlichkeit flott geschnittene Relief: Judas, der einem der Häscher den Aufenthalt Christi im Ölgarten verrät (Abb. 78). Mit Hans Leinberger erreicht die Stadt Herzog Ludwig X. den Glanz und zu-

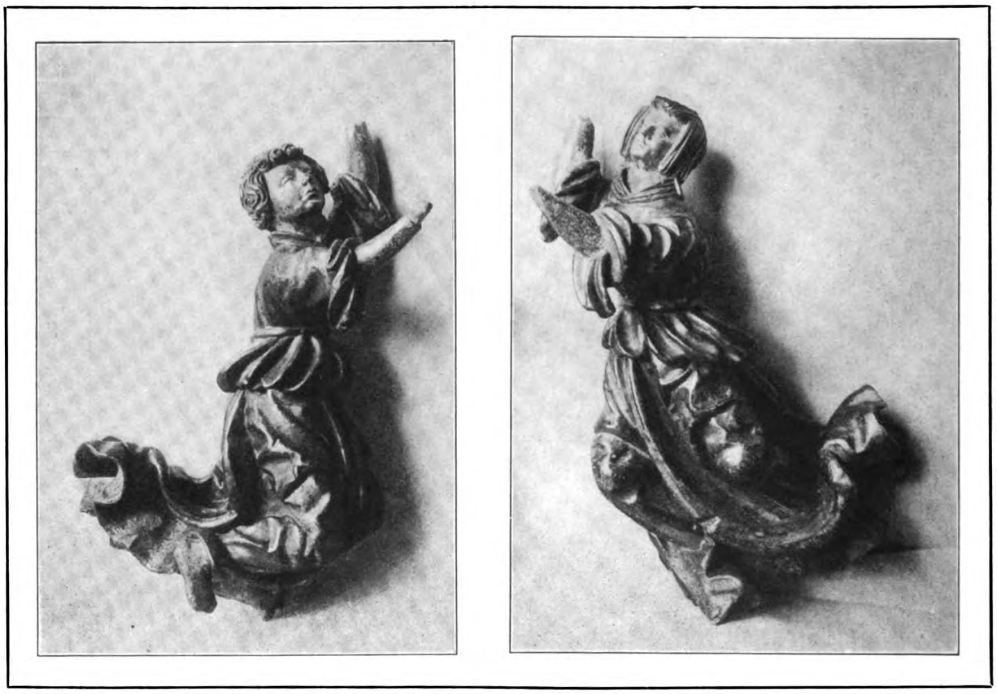


Abbildung 72 Besitzer Geheimrat Prof. Dr. P. Ritter von Groth

gleich Höhepunkt der letzten Ausklänge der Gotik. Über Leinberger hat Georg Habich im I. Bande des Münchener Jahrbuch für bildende Kunst in feinsinniger Weise geschrieben, ihm als Meister des Moosburger Hochaltares die seiner Kunst gebührende Würdigung gezollt, so dass wir füglich an dieser Stelle uns mit der Wiedergabe der einzigartigen Magdalena (Abb. 79) begnügen und nur darauf hinweisen können, dass wir dieses Stück aus der im Mai 1913 aufgelösten Sammlung Oertel[1]) als stolzen Besitz unseres Nationalmuseums nunmehr betrachten können. All die Feinheiten und grossen Reize dieser Statue sind nur durch Autopsie voll und ganz zu verstehen, deren Meister als eine grosse, starke Persönlichkeit dem Riemenschneider und Syrlin, Pacher etc. ebenbürtig zur Seite steht, der aber noch keinen Schilderer seines gesamten Lebenswerkes gefunden hat, obgleich ein wertvolles Material, das bis in die Nähe Münchens reicht, in Werken der Stein- und Holzplastik vorhanden ist. Ebenfalls auf Leinberger geht die kaum einen halben Meter hohe entzückende Anna Selbdritt (Abb. 80) zurück, wie auch der hl. Bischof (Abb. 81) mit den strudelnden Falten ebenfalls seinem Kreise entstammt. — Gleichzeitig mit Leinberger wird in dem «Camerpuch» Herzog Ludwig X. ein Schnitzer Stephan Rottaler erwähnt, dem Ph. M. Halm eine Monographie gewidmet hat[2]) und der tatsächlich, wie die vorhandenen Werke dartun, nicht allein ein sehr vielseitiger, sondern auch hervorragender Meister gewesen, der in seinen Schnitzwerken eine malerische Kraft von erstaunlicher Breite des Vortrages zu äussern vermochte. Zu den besten Werken zählt Halm vier figurenreiche Reliefs, die ehedem wahrscheinlich zu

[1]) Dieselbe war im illustrierten Auktionskataloge nicht abgebildet.

[2]) Stephan Rottaler. Ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. München 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einem Gestühl in der Martinskirche zu Landshut gehört haben sollen. Im gleichen Charakter zu diesen in der Tat köstlichen Stücken steht der Altarflügel, den hl. Andreas darstellend (Abb. 82) in fast Lebensgrösse. Auch gewisse Einzelheiten, wie Bauschungen der Falten, die Reste eines als Sockel dienenden Delphinornamentes deuten auf Rottaler. Die Rückseite dieser Tafel enthält als Malerei in der Mitte geteilt unten einen hl. Bischof, oben den hl. Johannes Baptist (Abb. 83). Von kunsthistorischer Bedeutung nun ist, dass auf dem Schnitt des Buches, welches das Lamm trägt, das Monogramm S. R. und ein Pfeil in der Mitte angebracht ist, also mit den in gleichen Signaturen versehenen Steinbildwerken im innigsten Zusammenhange steht. Der markige, merkwürdig gedrehte Kopf des hl. Johannes sieht aus, als wenn er ein Selbstporträt wäre, das vor dem Spiegel entstanden ist. Dieser forschende, lauernde Blick deutet darauf hin. Darf man vielleicht die Vermutung aussprechen, ein Selbstbildnis des Altarmeisters, also in diesem Falle Rottaler zu sehen? Diese Meinung findet eine Parallele, wenn wir den hl. Florian (Abb. 84) betrachten, der ebenfalls ein

Abbildung 73 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 74 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 75 Besitzer Franz Wolter

Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Schnitzwerk, und zwar ein noch besseres desselben S. R. Meisters ist, und dessen Kopf so grosse Verwandtschaft mit dem gemalten besitzt. Dieselben, durchaus nicht konventionellen schwellenden Lippen, dieselbe etwas klobige Nase! Ich überlasse die

Abbildung 76 Besitzer Franz Wolter

Entscheidung hierüber der Meinung der Künstler und Gelehrten. — Anschliessend an die Landshuter Kunst mögen noch zwei Beispiele des näheren Umkreises beigefügt werden. Das benachbarte Dingolfing besitzt ähnliche Kunstwerke, die der Leinberger Werkstätte nahe stehen,[1]) dann aber auch Plastiken, die von einem weniger abhängigeren Meister geschaffen wurden, wie dies der hl. Petrus, der Patron

Abbildung 77 Besitzer Franz Wolter

der Schlosser (Abb. 85), daher seine grossen Schlüssel, so hübsch lehrt. — Ein Ritter endlich, vielleicht der

[1]) Vergleiche auch den hl. Petrus in Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins. Neue Folge 19. mit 22. Jahrgang 1908—11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hl. Castulus (Abb. 86), darf wohl auch als zweifellose Arbeit Niederbayerns in Anspruch genommen werden. — All diese Stücke gehören in den bereits charakterisierten Zeitstil hinein, in welchem deshalb so unendlich viel geleistet wurde, weil die vielen Talente unter einen Druck gestellt waren, der ihnen die Richtung gab, der sie zwang, so und nicht anders zu schaffen. Diese Kunsttätigkeiten, zu denen Handwerker befähigt waren, konnten vollzogen werden, weil sie sich an höhere Individualitäten so anschmiegten, dass sie vollständig ihre eigene Art zu unterdrücken im Stande waren, oder nur kaum merklich mitsprechen liessen. Und das Beste, was Persönlichkeiten leisteten, fällt der Zeit, der jeweiligen Kultur anheim, die die Schaffenden in einen Traumzustand versetzt, in welchem Zweck und Absicht, Form und Gedanke zurücktritt hinter dem Menschen, der sich selbst unbewusst darstellt mit seinem Kunstwerke. — Die Stellung Ulms in der spätgotischen Plastik ist von Dr. Jul. Baum in dankenswerter und überaus übersichtlicher Weise festgelegt. [1]) Die Beziehungen der Syrlin und anderer Werkstätten ziehen sich weit nach Bayern

Abbildung 78 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

Abbildung 79 Bayer. Nationalmuseum München

[1]) Jul. Baum. Die Ulmer Plastik um 1500.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hinein. Die ganze Gegend um Memmingen, dann das umfangreiche «Staudengebiet» bezogen ihre Kunstbedürfnisse zum grossen Teil aus Ulm. Schon vor zwei Jahren konnte ich auf eine Madonna in Markt Wald (Schwaben) hinweisen [1]), die von Syrlin d. J. stammt. Zur Ulmer Plastik etwa um 1460—70 gehört die sitzende Heilige (Abb. 87). Die Anklänge an die vorausgehende Kunst H. Multschers sind noch überall, insbesonders in den Gewandpartien fühlbar, nur dass hier der Körper klarer zum Ausdruck gekommen, dass er nicht mehr mit einer starken Fülle von Gewandung umhüllt ist. Was H. Multscher in den letzten zehn Jahren nach der Vollendung des Sterzinger Altars (1457—58) geschaffen, entzieht sich ganz unserer Kenntnis. Nicht alles wird, was bis zu seinem Tode 1467 aus seiner Werkstatt hervorgegangen, verlorengegangen

Abbildung 80 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

sein. Wir kennen die Werke nur nicht, auch nicht die seiner gleichzeitig schaffenden Kollegen. Aus der Zeit des älteren Syrlins Schaffen, ohne gerade auf ihn selbst hinzuweisen, stammt der auferstandene Christus (Abb. 88) um 1480—90. Die noch aus der älteren Formensprache herübergenommenen stilisierten Wolken, auf denen der Heiland steht, sprechen

[1]) Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München Seite 81.

nicht allein für diese Zeit, sondern auch der auf Vereinfachung hinneigende Naturalismus, der in ruhiger Abgeklärtheit neue Wege findet. Der Kopf ist edel in

Abbildung 81 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

der Form und fein beobachtet in den Einzelheiten. Die Hände sind zwar wenig elegant und geschmeidig, aber sie besitzen Glieder und Knöchel, sie können greifen und fassen. Der Brustkorb ist nach der Natur studiert und die Fältelung des Mantels in logischer Entwicklung gegeben zeigt bereits die Fortschritte, welche auf der Basis des Naturstudiums nach einer Richtung tendiert, die sich in ähnlicher Weise in dem Altar aus Hausen im Stuttgarter Kgl. Museum vaterländischer Altertümer befindet, ausspricht. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

An einem der Hauptabende im Verein wurde dann der überaus edle Christus (Abb. 89) vorgeführt, der sicherlich der Werkstatt des jüngeren Syrlin angehört, wenn man die entsprechenden Werke im Stuttgarter Kgl. Museum vaterl. Altertümer und in Blaubeuren in der Klosterkirche vergleicht. Ein

Abbildung 84 Besitzer Prof. Dr. A. Amann

anderes Werk nahm ebenfalls besonderes Interesse in Anspruch wegen der vielen Parallelen, um nicht zu sagen Replik zu dem jetzt in der alten Pinakothek befindlichen Altar von Martin Schaffner (Abb. 90, 91) aus Wettenhausen 1523. Es ist wohl kein Zweifel, dass der hl. Joseph aus einer Anbetung von derselben Hand herrührt, wie der gleiche Joseph am Wettenhauser Schrein. In der von P. Franz Petrus 1688 verfassten Wettenhausener Chronik

Abbildung 82 Besitzer Franz Wolter

wird Schaffner als Maler und Bildhauer bezeichnet betr. eines Ölbergs, welcher verfertigt wurde per Martinum Schaffner statuarium et pictorem. Notiz von P. Gall in Chronologia Wettenhusana. (München, K. allgem. Reichsarchiv). «Hic Martinus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schaffner statuarius et pictor suo tempore celeberrimus....» Wir dürfen wohl keinen Zweifel darein setzen, wenn man den Gebrauch des Mittelalters verfolgt, wo Malern meist die Altäre in Auftrag gegeben, dass in Schaffners Werkstatt unter seiner Idee und Leitung die Altäre in Schnitzwerk und Malerei fertiggestellt wurden, ja dass er selber

Abbildung 83

schnitzte. Die stilistische Übereinstimmung von Malerei und Plastik ist gerade bei Schaffner sehr gross, grösser als, um ein modernes Beispiel anzuführen, wenn wir eine Bildhauerarbeit von F. Stuck mit einer Malerei seiner Hand vergleichen wollten. Wenn wir, um bei diesem modernen Beispiel zu bleiben, nicht wüssten, dass ein und derselbe Künstler hier tätig war, wir würden es sogar heute kaum glauben. — Man konnte früher vielleicht annehmen, dass Daniel Mauch oder Moch, dem im Jahre 1510 die Tafel auf Franziscen Altar zu den Barfüssern verdungen wird [1]) und darauf dem «erbarn Meister Martin Schaffner und Bürger zu Ulm» zu fassen gegeben wird, auch die Schnitzereien an Schaffners Altären besorgt habe, jedoch kennen wir durch den wichtigen Fund Felix Maders [2]) einen inschriftlich beglaubigten Altar von Mauch in Bieselbach (1501), der einen durchaus von Schaffners Schnitzaltären abweichenden Charakter trägt und gleichsam die Brücke schlägt zu den Formen, welche aus der italienischen Renaissance herübergenommen und ins Deutsche übersetzt wurden. Im innersten Wesen blieb aber Mauch, dem die Gotik in Fleisch und Blut sass, ein deutscher Künstler von ausgeprägter Eigenart, der aber aus den

[1]) Baum, Ulmer Plastik um 1500.

[2]) Dr. F. Mader. Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch, in „Die christliche Kunst" VIII. 1, 5, H. 8 (ebendort auch abgebildet).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 85 Besitzer Franz Wolter

Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Abbildung 86 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

engen Grenzen Syrlinscher Atelier-Traditionen hinaus will, weil er von dem Geiste ein gut Teil sein eigen nennt, den Peter Fischer in Nürnberg besass. Zwei Engel mit ihren lustig flatternden Gewändern (Abb. 92) mögen als Ersatz für den nicht abgebildeten Bieselbacher Altar wenigstens die Handschrift Daniel Mauch's zeigen. Da erkennen wir gleich eine andere künstlerische Gesinnung wie bei Martin Schaffner und so müssen wir also der Tradition Folge geben und Schaffner als Bildhauer und Maler weiter ansehen, bis das Gegenteil erwiesen ist. — Wie sich der Ulmer Stil, der von den Syrlin's ausgegangen, von anderen Kunstzentren teilweise übernommen, unterscheidet, zeigen die beiden zusammengehörigen heiligen Katharina und Barbara (Abb 93), die durch eine nach Grösse strebende Meisterhand, vielleicht in Freiburg i. Baden geschaffen worden.

Abbildung 87 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 88 Besitzer Franz Wolter

Der eigenartige Gewandstil, der in schmalgradigen Parallelfalten den Körper umfliesst und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts sich über weite Gebiete Süddeutschlands ausdehnte, gelangte in Ulm kaum zum Durchbruch. In einzelnen Kunststädten in Schwaben jedoch kam er in äusserst edler Form zur Herrschaft. Aus Ellwangen stammt die Pietà (Abb. 94), welche jenen Stil, aber in etwas rustika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ler Art zeigt. Diese Gruppe erinnert insbesonders durch den starken Ausdruck des Schmerzes an eine ähnliche im Nationalmuseum, die Dr. Felix Mader dem Mörlin-Meister, irrtümlicherweise Gregor Erhart zuschreibt.[1]) Diese an sich ja interessante Publikation von Mader enthält einen Stoff, der mindestens ein halbes Dutzend Meister umschliesst

Abbildung 91 Besitzer Franz Wolter

und zum allerwenigsten dem gilt, wie es in der Absicht lag: Meister Gregor Erhart. Ich greife aus diesem bei Mader zusammengetragenen Material vorläufig nur einen Meister heraus: Jörg Kendel von Biberach, als einen der wichtigsten, weil von ihm in einer Anzahl von Museen und Sammlungen hervorragende Werke vorhanden sind. Ein Altar mit der Verkündigung Mariens (Abb. 95), der aus dem Kapuzinerkloster in Sevis bei Ilans (Graubünden) ins Züricher Landesmuseum gelangte, weist eine Inschrift auf der Rückseite auf, die als Kendel, Maler zu Biberach, zu lesen ist. Eine Bestätigung dieser Ansicht wurde mir in freundlichster Weise vom Herrn Direktor des Züricher Landesmuseums Dr. Lehmann zu teil, der auch hinzufügen konnte, dass Herr L. Baur in Biberach mitteilte, es käme in den dortigen Akten ein

Abbildung 90 Kgl. alte Pinakothek, München

Jörg Kendel auch Jörg Kender vor, der 1502 als Maler im Bürgerbuche handschriftlich eingetragen sei, mit der Bemerkung «der für Graubünden malt.» Dass «Maler und Schnitzer», wie wir gesehen, meist ein und dieselbe Person sind, braucht nicht weiter erörtert zu werden und derjenige, welcher den Altar bezeichnete, wird auch das ganze Werk geschaffen haben und nicht nur die untergeordneten Malereien der Rückseite. Mit dieser überaus reizvollen Gruppe der Verkündigung, der sich noch zwei weitere Heilige anschliessen, ferner vier männliche Einzelstatuen, die ursprünglich auf den Flügeln

[1]) «Christliche Kunst» III. 1. u. s. f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

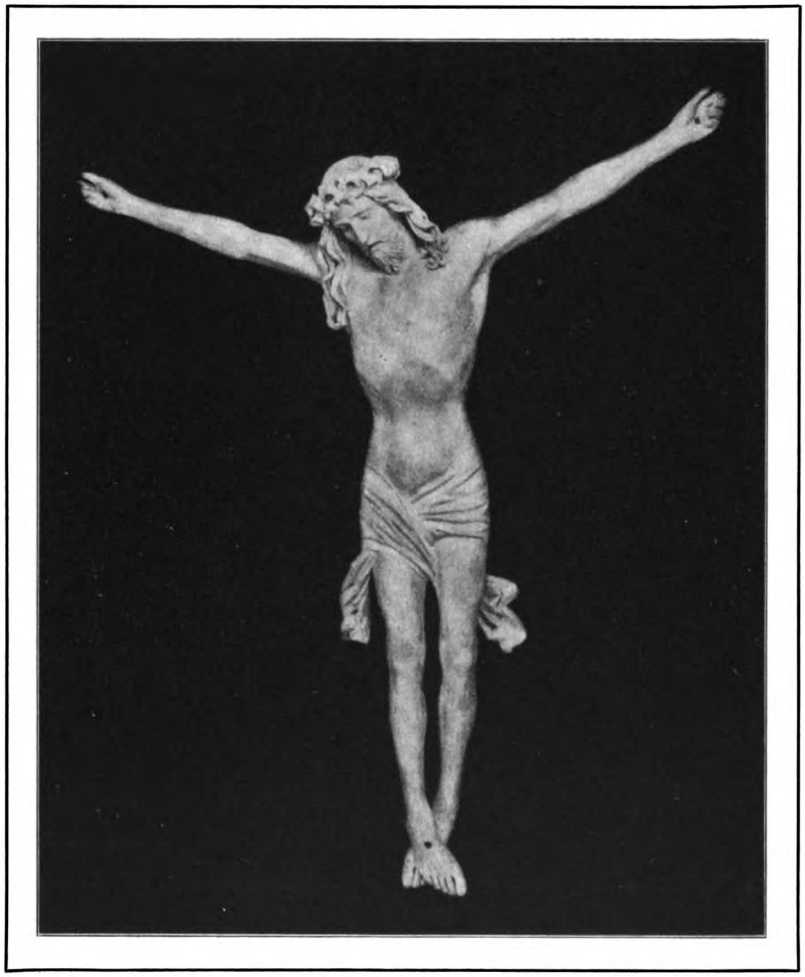


Abbildung 89 Besitzer SIEGFR. LÄMMLE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Altars angebracht waren, lassen sich am ehesten zwei leider ganz abgelaugte Flügel (Abb. 96, 97) im Klostermuseum zu Ottobeuren zum Vergleich heranziehen, die ehedem zu einem Altar der alten Kirche gehörten und eine Verkündigung und Geburt darstellen.[1]) Auch eine Gruppe in Ottobeuren aus der Himmelfahrt Mariens (Fragment und seiner alten Fassung entkleidet) (Abb. 98) zeigt die gleiche Meisterhand, wie eine Gruppe von fünf weiblichen Heiligen dort, die demselben Kreise entstammt. Diese Altarteile waren einst in der alten Kirche in Ottobeuren. Von Biberach bis dorthin ist nicht weit, zum Sitze Kendels. Von seiner Hand oder aus seinem Atelier, das, wenn man die Bestellungen aus der Ferne mit in Betracht zieht, ein hochangesehenes gewesen sein muss, ist auch der stattliche Hochaltar in Vi-

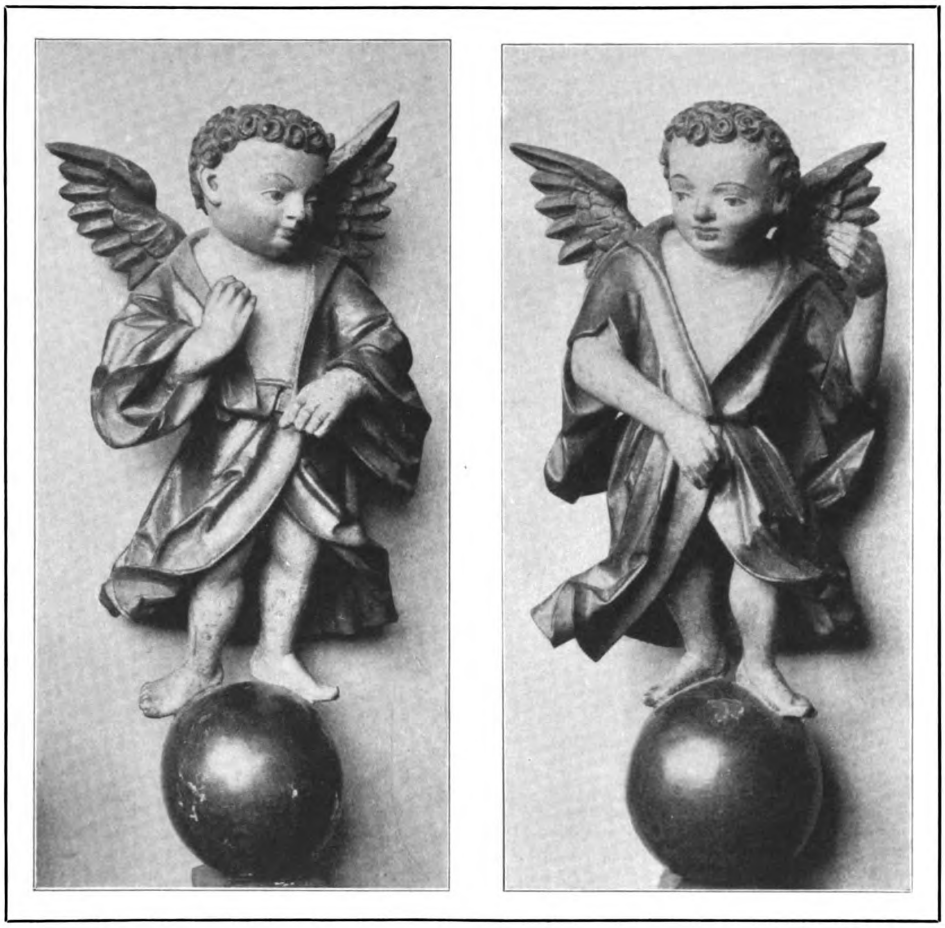


Abbildung 92 Besitzer Franz Wolter

genz, laut Inschrift und Datum 1516, von Kendel. Dann in Tinzen, Hochaltar rechter Flügel bez. «Joerg Kandel mäuler zu Biberach». Zwei zusammengehörige Heilige, ein Stephanus und Rochus (Abb. 99), in alter, ursprünglicher Fassung, lassen sich ohne Bedenken dem Werke unseres Meisters angliedern, wie noch so viele andere bis zu der prachtvollen Gruppe: Madonna mit Engeln in Oberliezheim, ferner die Zosimus-Barbara- und St. Gereon-Katharina-Flügel im Nürnberger Germ.

[1]) In der flachen Reliefbehandlung und bis ins einzelnste Detail gleichförmig im Charakter, schliesst sich die Gruppe ‹König Salomon und die Königin von Saba beten die Götzen an› (382 germ. Museum Nürnberg) diesem wieder zugehörigen Arbeiten im bayer. Nationalmuseum Katalog VI 1896 Nr. 1276, Berlin Kaiser Friedrich-Museum Vöge Nr. 114 an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Museum, die Anbetung der hl. drei Könige Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, die zum Besten gehören was Kendel geschaffen und die einen Höhepunkt in seinem Lebenswerk bedeuten (Abb. 100, 101). — Im bayerischen Nationalmuseum München befindet sich ein Relief: Tod Mariens (Abb. 102), das aus Kaisheim stammt und zu einem Altarwerk vielleicht gehört durch den Augsburger Meister Gregor Erhart. Der Stil dieser Gruppe entspricht der Zeit. Da wir aber ganz sicher verbürgte Werke Erharts nicht kennen, ist nur die Vermutung obwohl mit einiger Wahrscheinlichkeit gegeben, hier den Meister Erhart zu erblicken, zumal diese Gruppe weit über dem Durchschnitt der sonstigen Kunstleistungen

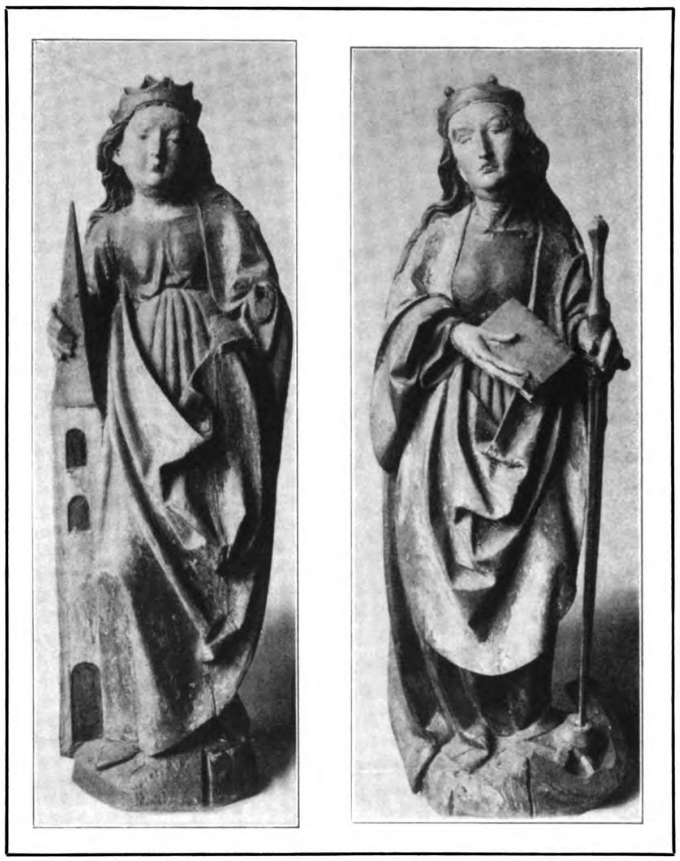


Abbildung 93 Besitzer Franz Wolter

hat, das Abt Georg Kastner 1502 errichtete [1]) steht und in jeder Beziehung meisterhaft genannt werden darf. [1]) Diesem Relief steht ein anderes nahe (Abb. 103), das sowohl in der künstlerischen Gesinnung, als auch im Stilcharakter auf denselben Meister hinweist. Ja, es wiederholen sich sogar einige Typen. Und wie in beiden Stücken die Komposition gehalten, geht auf eine Idee zurück, die mit alter Weise bricht. Dieser Künstler beobachtet scharf die Natur und wie er die Menschen

[1]) a) Steichele. Bistum Augsburg II. S. 667.
b) München. Allgem. Reichsarchiv. Knebel d. älter. Chronik von Kaisheim. Hüttner. Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart, Bd. 226. — «dieweil aber dieser abbt Gorg ain sondern lust hat zu pauen und nemlich zu dem gotts zier, hat er im obgemelten Jahr 1502 ain costlich chortaffel lassen, daran die besten 3 Maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der Zeit weit und prait mochten sein, der schreiner meyster Adolf Kastner in Kaissheimer Hof, pildhauer meister Gregori, der maler Hanns Holpain. Diese taffel gestand vil geldts.»

[1]) Vergl. Mader, «die christliche Kunst» III. Jahrg. S. 156.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 94 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 95 Züricher Landesmuseum

Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Abbildung 96 Museum Kloster Ottobeuren

Abbildung 97 Museum Kloster Ottobeuren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in einer Gruppe vereinigt, die auf einer Ebene stehen, und nicht übereinander wie durch den horror vacui der Gotik bedingt, ist vom wichtigen Belang in der stilkritischen Untersuchung. Wie die Nachforschungen ergeben haben, soll dies Relief das zu einem Marienaltar wohl gehört hat, aus Augsburg kommen und wenn man den weiteren Angaben Glauben schenken darf, aus St. Moritz. — Im Augsburger

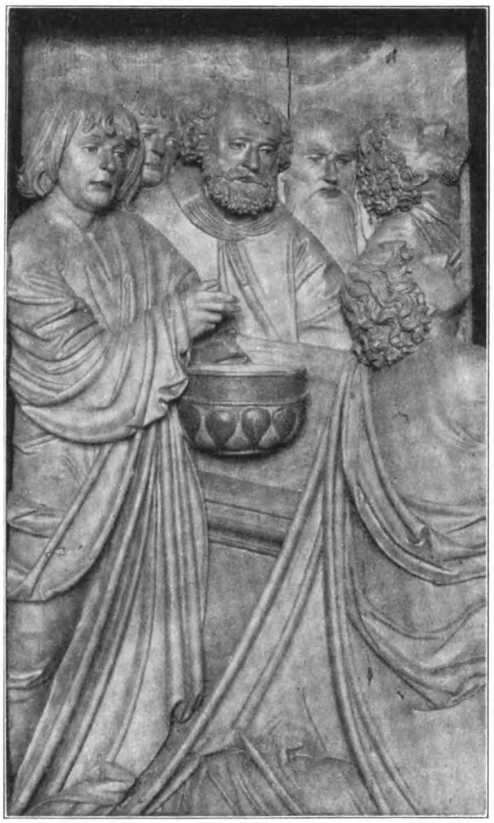


Abbildung 98 Museum Kloster Ottobeuren

Stadtarchiv befinden sich die Ausgaben der Stadtpflege von St. Moritz und Gregor Erhart wird mehrfach genannt, bei Bezahlungen 1502—1508 für Bildschnitzarbeiten.[1]) Ob das Relief in diese Arbeiten hineinfällt, mag dahingestellt sein. Jedenfalls ist es wichtig, noch ein anderes Werk hier zum Vergleich beizufügen, das, obgleich in Stein und etwas fortgeschrittener, bedeutende Zusammenklänge aufweist: die Stadion-Madonna (Abb. 104). Bereits

[1]) Vischer, Quellen zur Kunstgeschichte in Augsburg, Stuttgart.

im Jahre 1905 hat Prof. A. Schröder[1]) mit vollem Recht auf die vermutliche Zugehörigkeit an Gregor Erhart hingewiesen und möchte ich mich hier dieser Anschauung voll und ganz anschliessen. Gregor Erharts Lebenswerk umfasst eine lange Spanne Zeit. Aus Ulm stammend ist er bereits 1494 in Augsburg und lässt er sich urkundlich[2]) bis zu seinem Tode 1540 nach den Steuerbüchern etc. verfolgen. Was er als junger Künstler geschaffen (er heiratete 1496), ist bisher noch im Dunkeln geblieben (das Mörlindenkmal darf füglich als ein reifes Werk der bereits zur Blüte aufgeschlossenen Augsburger Kunst wohl ausscheiden), bis weiteres wirklich positives Material vorliegt. — Gregor Erhart, der mehrfach Lernknaben vorstellt

Abbildung 107 Besitzer Regierungsrat A. Maurer

und im Jahre 1531 seine «Gerechtigkeit» an seinen Sohn Paul abgibt[3]), hat die Augsburger Kunsttätigkeit, wie wir in den angeführten Werken seiner Kunst, wozu ich auch die aus Kaisheim stammende Madonna im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zähle, erkennen dürfen, reichlich befruchtet. Die Nachklänge dieses Schaffens lassen sich bis über die Mitte des Jahrhunderts hin verfolgen. Was seine Söhne bezw.

[1]) Jahrbuch des historischen Vereins in Dillingen.
[2]) Baum, «Ulmer Plastik um 1500».
[3]) Vischer, «Studium zur Kunstgeschichte».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 99 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 101

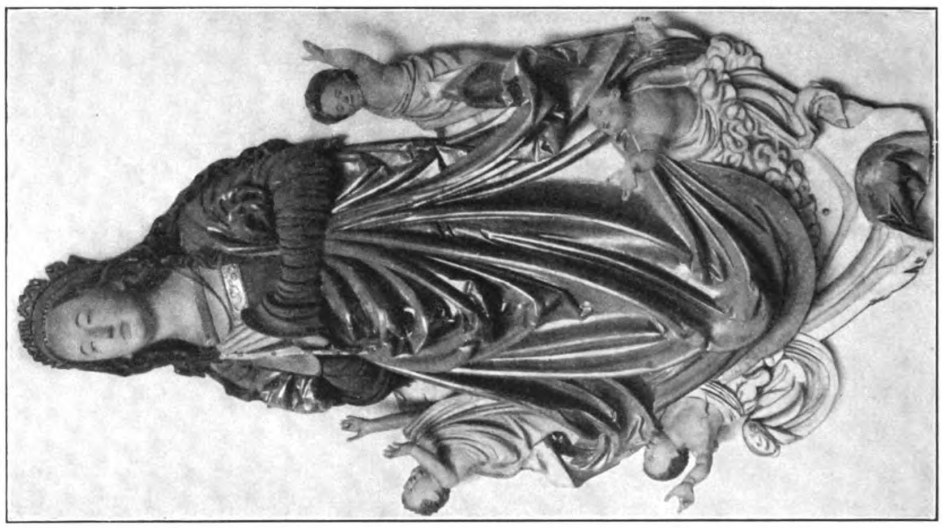


Abbildung 100 Kirche in Oberliezheim

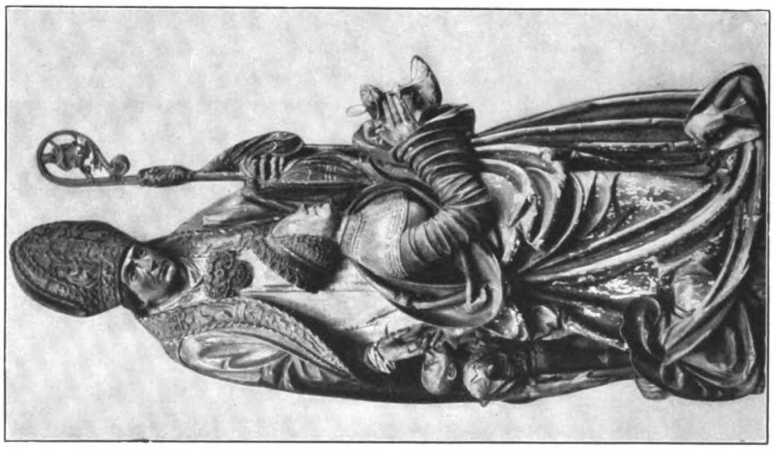


Abbildung 101 German. Museum Nürnberg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 105 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 104 Schloss in Dillingen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sein Stiefsohn geschaffen, wissen wir bisher nicht. Mangels archivalischer Belege möge daher nur als Augsburgisch die voll reichlichen Seelenlebens erfüllte Gruppe Anna selbdritt (Abb. 105) hingestellt werden, zu der im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) unter 113 sich ein Hausaltärchen (1510—20) als Analogon befindet. Ebenso besitzt das bayerische Nationalmuseum eine irrtümlich als «fränkisch» bezeichnete prächtige Madonna, die als ausgesprochene Augsburger Arbeit in diese Richtung hineingehört. — Literatur umfasst wohl die fränkische Kunst, ob wir uns nach Nürnberg wenden, die heute noch den stärksten Eindruck aus Dürers Zeit hinterlässt, oder nach Würzburg, der lieblichen Stadt Unterfrankens, mit seinen Schöpfungen der Werkstatt Riemenschneiders. Über dessen Kunst braucht an dieser Stelle angesichts so reichlichen über ihn veröffentlichten Materials kaum gesprochen zu werden. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand jene vornehm, im stillen Versenken der Andacht, so einfach und

Abbildung 102 Bayerisches Nationalmuseum, München

Um 1540 verschwindet der letzte Rest einer starken und zugleich hoheitsvollen Kunst. Es sind nur noch Überanstrengungen und zur Übertreibung neigende Gebilde, die gelegentlich noch entstehen und nur uns an eine verloschene Glanzzeit erinnern, wie dies aus der Heiligen mit Buchsack (Abb. 106), zu der eine fragmentarische Heilige im Münchener Nationalmuseum von derselben Meisterhand als Vergleich dient, entgegentritt. Volle Renaissance-Stimmung weckt bereits die überaus zierliche Madonna, die dem Kindlein eine Traube reicht (Abb. 107). In den tiefen Unterschneidungen der reichen Details feiern Flach- und Hohleisen und Geissfuss die höchsten Triumphe. Ob jedoch dieses virtuose Werk der Augsburger Richtung noch angehört, ist fraglich. — Die reichste schlicht aufgefasste Heilige mit Buch (Abb. 108), die so recht dem religiösen Gefühl des fränkischen Volkes entsprochen haben mag. Aus Mittelfranken stammt die sitzende hl. Ottilie (nach 1500), die klar und in der Massenverteilung malerisch gegliedert ist, als ob ein Holzschneider oder Kupferstecher den Vorwurf geliefert (vergl. hierzu German. Museum hl. Bischof Nr. 418). (Abb. 109.) Nürnberger Charakter trägt die virtuos geschnitzte Madonna mit Kind (Abb. 110) auf dem Halbmond stehend, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörend, mit ihren reichen Details der Fältelungen des Mantels. Beim hl. Sebastian endlich denkt man an die verzweigten Richtungen der Veit Stoss-Schule, obgleich die Motive der Unruhe und Bewegung im Faltenwurf nicht als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

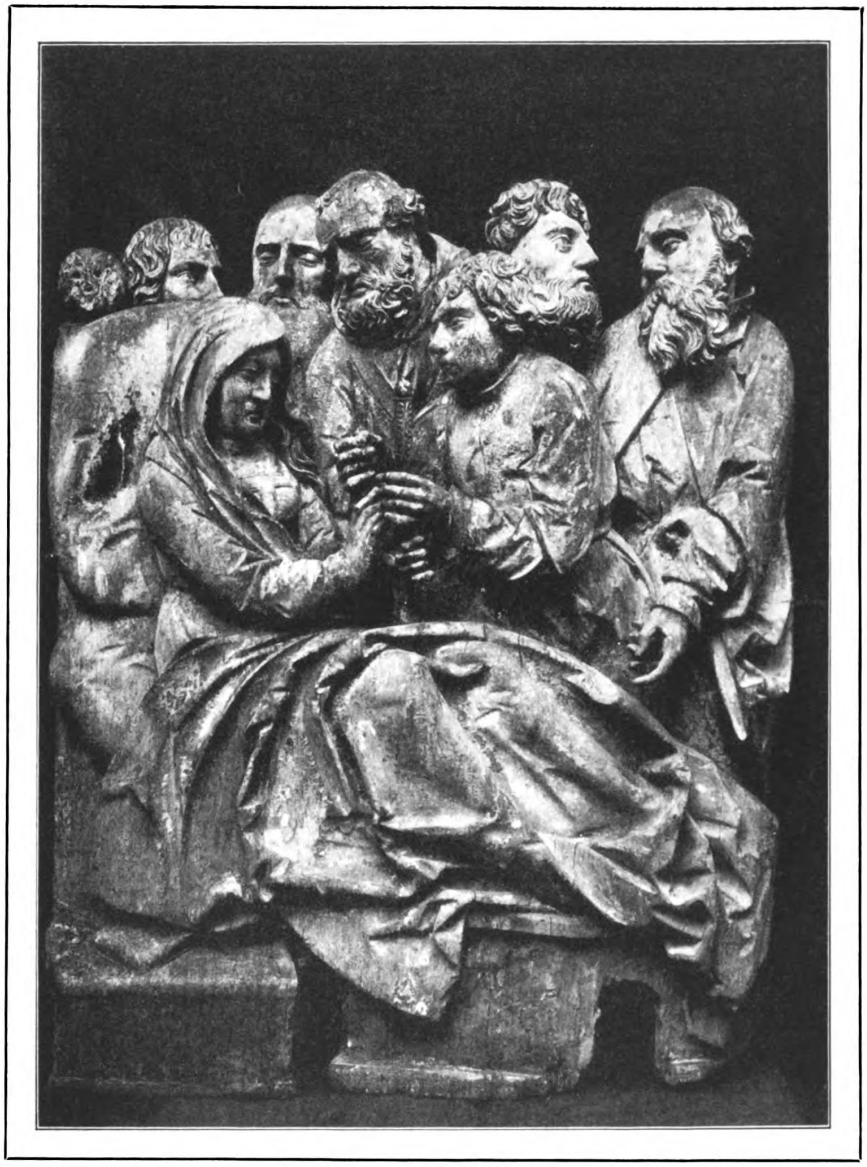


Abbildung 103 Besitzer FRANZ WOLTER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

alleiniges Eigentum Nürnberger Ateliertradition anzusehen ist, sondern, wie schon gezeigt, Gemeingut vieler war. (Abb. 111.) — Die ganze Richtung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutet ja eine künstlerische Weiterentwickelung zum Naturalismus hin, die den übernommenen Formen und dem System der Gotik neues, heiss pulsierendes Leben verlieh. Unseren modernen künstlerischen Anschauungen liegt dieser noch zu versteckt und verborgen, so dass jenes verflossene Kunstschaffen nicht immer verständlich erscheint; ja es mag für viele etwas Befremdendes, wenig Zusagendes in all diesen Erscheinungen liegen. Der Sinn für die starke künstlerische Kraft gotischer Kunst germanischer Stämme muss erst geweckt werden. Hier ist noch viele Arbeit zu leisten, die bei der Antike bereits getan ist. Denn dass diese der Allgemeinheit gefällt, liegt in der erzieherischen Angewöhnung, die seit meh-

Abbildung 106 Besitzer Franz Wolter

Abbildung 111 Besitzer Franz Wolter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

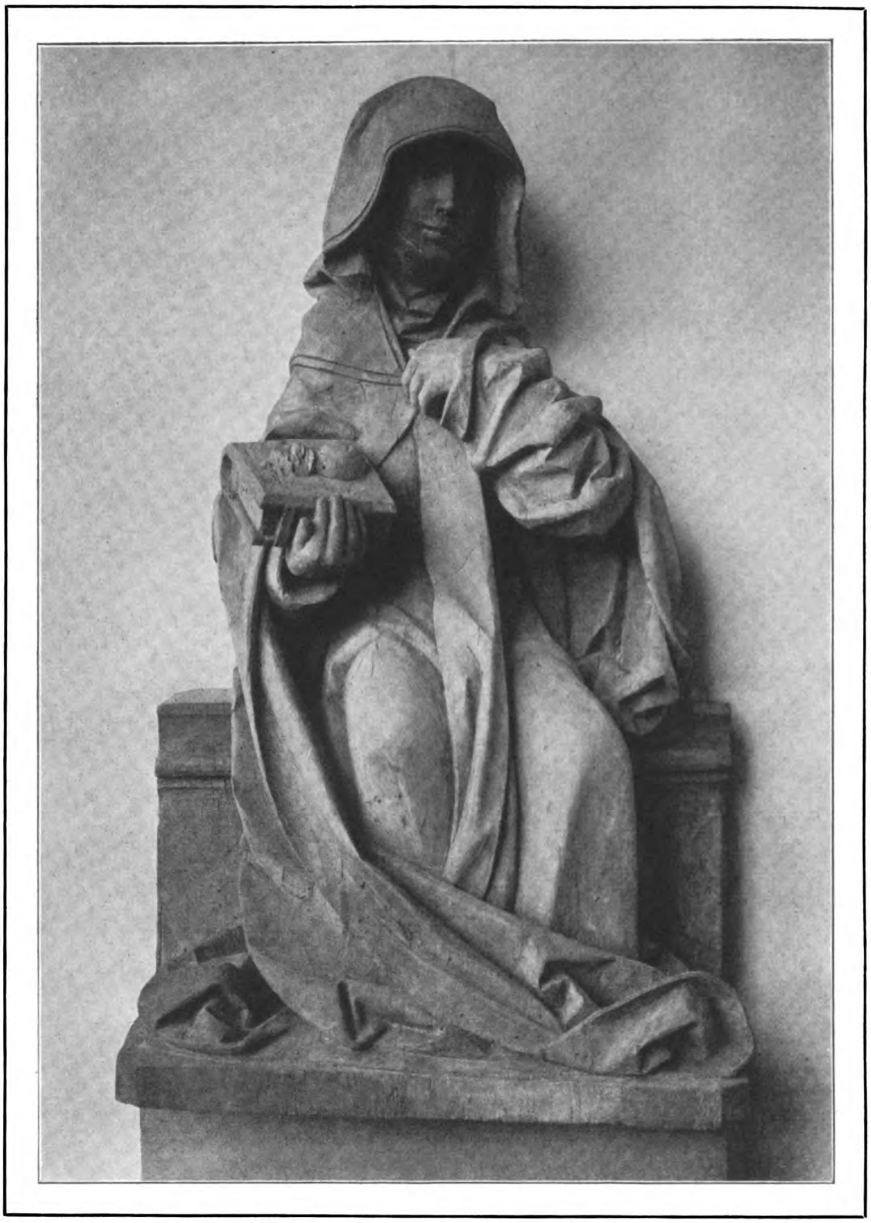


Abbildung 109 Besitzer FRANZ WOLTER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

reren hundert Jahren ihre fruchtbringende Tätigkeit ausgeübt hat. Ganz unbewusst ist ihr starker Eindruck in Fleisch und Blut übergegangen und ebenso

Abbildung 108 Besitzer W. SCHRADER

wird die Plastik der ruhmvollen insbesonders bayerischen Glanzzeit, die unserer eignen Art entstammt und dennoch so weltfern ist, noch erlebt werden müssen, je nach dem Geiste der jeweiligen Zeit

Abbildung 110 Besitzer FRANZ WOLTER

und des jeweiligen individuellen, wechselvollen künstlerischen Empfindens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

DIE MALER-FAMILIE DER «STRIGEL» IN DER EHEMALS FREIEN REICHSSTADT MEMMINGEN.

HANS STRIGEL (I.) † 1461
HANS STRIGEL (II.) † 1465
IVO STRIGEL 1430—1516
CLAUS STRIGEL UM 1500
BERNHARD STRIGEL 1460(61)—1528

ANHANG:

HANS MALER VON ULM, TÄTIG IN SCHWAZ IN DER 1. HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE SCHWABENS VON DR. F. X. WEIZINGER-MÜNCHEN.

Im Jahre 1880 hatte Wilhelm Bode[1]) an einem Familienbild des Berliner Museums eine die ganze Rückseite bedeckende Inschrift gefunden, welche u. a. die Stelle enthielt: «Bernardinus Strigil pictor civis Memingensis .... has imagines .... Viennae pingebat.» Die Tafel stellte, wie aus der Inschrift des weiteren hervorging, den kaiserlichen Rat Johann Cuspinian (eigentlich Spiesshammer, † 1529) mit seiner Familie dar und erwies sich als zur Reihe derjenigen Werke gehörig, welche A. Woltmann[2]) im Jahre 1869 schon unter dem Sammelnamen eines «Meisters der Sammlung Hirscher»[3]) vereinigt und kunstgeschichtlich gewürdigt hatte.[4])

Damit war nun nicht bloss ein neuer Künstlername gewonnen, sondern, was noch wichtiger war, der Weg zu neuer Forschung gezeigt und eine genaue Lokalisierung ermöglicht. Es fehlte nicht an Männern, welche mit Eifer die Fährte verfolgten. In Wien, dem Entstehungsort des Cuspinianbildes, war freilich das Suchen erfolglos, was nicht für einen längeren Aufenthalt Strigels in dieser Stadt spricht.[1]) Reicher waren die Ergebnisse, welche Robert Vischers archivalische Forschungen im Rathause zu Memmingen, der Vaterstadt des Meisters, belohnten.[2]) Vischer verdanken wir auch die erste Kunde[3]) von einem vielgliedrigen Künstlergeschlecht, das unter dem Namen «Strigel» im ganzen 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts in der alten schwäbischen Reichsstadt sesshaft und tätig war. Es gelang diesem Gelehrten auch, urkundlich gesicherte Werke für sie nachzuweisen und das Verzeichnis ihrer Arbeiten erheblich zu

[1]) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlgn. II. 1881. S. 55 ff.

[2]) Katalog der fürstl. Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen. 1869. S. 9.

[3]) v. Hirscher war Domdekan in Freiburg i. B. und hatte eine grosse Sammlung schwäbischer Kunstdenkmäler im Laufe der Zeit gebildet.

[4]) Förster: Gesch. d. deutsch. Kunst. II. S. 198 hat zuerst eine Charakteristik der künstlerischen Eigenschaften der auf diesen Meister zurückzuführenden Gemälde skizziert und O. Eisenmann zuerst eine Anzahl Bildnisse derselben Persönlichkeit zugeschrieben in Schnaase, Gesch. der bild. Künste 1879, VIII. S. 457 ff. — W. Schmidt hatte dieselbe Hand in mehreren Werken der Pinakothek in München u. des Belvedere in Wien erkannt. Vgl. Kunstchronik 1880, S. 635

[1]) Was Bode a. a. O. annimmt.

[2]) R. Vischer: Beilage zur Allgem. Zeitg. 1881. Nr. 120 und 121: «Bernhard Strigel»; ferner R. Vischer: Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. VI. 1885. S. 38, 81: «Neues über Bernhard Strigel».

[3]) R. Vischer: Anzeiger für schweiz. Altertumskunde Bd. VI. H. XXI. (1888—1891). S. 110 ff.: «Über Ivo Strigel und die Seinen». R. Vischer: Allgäuer Geschichtsfreund. (1888—1891): Beiträge zur Kunstgeschichte Memmingens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bereichern.[1]) Die Forschung stand nicht still und vermehrte allenthalben unter manchem Widerstreit der Meinungen das künstlerische Material. Eine Übersicht über das Schaffen der Strigelfamilie ist jedoch bis jetzt nicht vorhanden und soll deshalb im Folgenden gegeben werden.

HANS STRIGEL († 1461).

Nach den Memminger Urkunden[2]) tritt uns zum erstenmale im Jahre 1433 ein «Strigel» entgegen. Nach einem Kaufbriefe dieses Jahres verkaufen die Pfleger «Maister Conrats Mengers, des Malers säligen, erben und sölicher habe und gutes» .... «dem Erbern, beschaiden Maister Hannsen Strigel, dem Maler, och bürger zu Memingen», das Haus des verstorbenen Menger. Dieser Hans Strigel dürfte um 1400 geboren sein, da in das Jahr 1460/61 sein Tod fällt. Dafür haben wir ebenfalls einen Kaufbrief als Beweis, welcher unterm 15. September 1461 von einer «Anna Striglin, Maister Hansen Strigels, des Malers säligen eheliche witwe ....» redet. Diese Witwe verkauft mit ihren Kindern

> «petrus Strigel, der freiyen Kunst Baccalaureus, Hans Strigel, der Maler, Anna Striglin, Hansen Schratten, des Sydenneers, säligen, eliche witwe, Ursula und Agatha, die Striglinen, alle sechse burger zu Memingen»,

das oben erwähnte Haus an ihren «lieben elichen Sun und bruder yfen Strigel, ouch burger zu Memmingen». Andere Nachrichten für Hans Strigel aus der Vaterstadt fehlen, dagegen kennen wir von ihm einen inschriftlich beglaubigten Altar in der Kirche zu Zell (bei Oberstaufen, Allgäu) vom Jahre **1442**.[1]) Von diesem Altar müssen wir ausgehen, wenn wir eine Würdigung des Meisters nach seinen künstlerischen Eigenschaften versuchen wollen.

Der Altar (siehe Abb. 1) ist ein gotischer Flügelschrein, der in der Mitte die Statuen der Madonna mit Kind, der Barbara und des Stephanus enthält. Die gemalten Flügel zeigen an den Vorderseiten (links) Leonhard und Bartholomäus, (rechts) Albanus und Margaretha, auf den Rückseiten Geburt und Anbetung Christi. Am Schreinrevers sind noch kümmerliche Farbreste einer Ölbergszene sichtbar, während an der Predella in schwarzen auf Goldgrund gesetzten Konturen Halbfiguren von Heiligen gezeichnet sind. Die erneuerte Bekrönung bildet ein gothischer Baldachin mit der plastischen Darstellung der Steinigung des Stephanus. Neufassung der Skulpturen und Restauration der Flügel beeinträchtigen die altertümliche Wirkung des Ganzen. Die rückseitigen Malereien sind leider von dem Vergolder August Schwarz aus Weiler 1850 (nach Inschrift) so arg verbessert worden, dass sie für die kunstgeschichtliche Betrachtung jetzt ausscheiden. Der Altar ist von nüchterner Einfachheit, der Schrein nur durch einen dreiteiligen Spitzbogenfries belebt und von den Figuren nur die Madonna durch grössere Mafse hervorgehoben.[2]) Zu Füssen der Statuen zieht sich die Inschrift hin: «añ dm. m.cccc xlii · ꝑpleta e. hc. tabula piohē (per Johannem) strigel«.

Abbildung 1 Detail des Altars in Zell, 1442

Der weiche Fluss der Linien in den Falten der Gewänder, das Fehlen aufdringlicher Eckigkeit und Brüchigkeit und die Ruhe in Haltung und Kleidung weisen deutlich auf den Charakter der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin. Der holzplastische Stil

---

[1]) a. a. O.

[2]) Hiefür kommt in Betracht das städtische Archiv im Rathause, welches ich in allen einschlägigen Bestandteilen durchforscht habe. Da Rob. Vischer bis auf weniges das Quellenmaterial im Jahrbuch VI. der k. preuss. Kunstsammlungen, sowie im Anzeiger für schweiz. Alt. VI. u. Allg. Geschichtsfrd. veröffentlicht hat, so verweise ich für alle Fälle, in denen wir übereinstimmen, auf R. Vischer und zitiere nur mit Jahrb., Anz. oder Allg. G.

[1]) Vgl. Sighart: Gesch. der bild. Künste in Bayern, II. S. 603 u. Vischer: Anzeiger. VI. S. 110/111.

[2]) Anzeiger S. 111. Vischer setzt die Madonna in die neunziger Jahre des 15. Jahrh., eine Ansicht, die ich nicht teile; die Figur gehört in die Entstehungszeit des ganzen Altars.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist hier wenig in Anwendung, die Ausführung erinnert noch grösstenteils an die Zeit der Steinskulpturen; runde zügige Formen sind dem Holze aufgezwungen. Gleiche Stilmerkmale zeigen die Malereien der Flügel (Innenseite). Der Faltenwurf ist hier noch leichter und feiner wie bei den Statuen, bei denen das Material doch schon zu manchen Abweichungen von der früheren Technik gedrängt hatte. Ein anderer Punkt mag noch beigefügt werden, der ebenfalls zeigt, wie sehr unser Altar noch vor jener Entwicklung steht, welche die 2. Hälfte des 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts der oberdeutschen Kunst gebracht haben. Wir sehen nämlich noch wenig Naturstudium, die Tradition beherrscht die Formen. Maria vor allem ist ein Wesen voll Innerlichkeit, ein Kind ihrer Zeit. Wir stehen inmitten jener mystisch-religiösen Tendenzen, deren Inhalt ganz im Jenseits, im webenden All des geheimnisvollen Gottes gesucht und gewonnen wird im Gefühl, im Versenken in die Schauer des unfassbaren Mysteriums. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, redet unser Altar eine verständliche Sprache deutscher Vergangenheit. Das Symbol herrschte im religiösen Leben, das Individuum trat in den Hintergrund. Diese Tendenz bewegte auch die kirchliche Kunst, mit der wir diese Zeit fast ausschliesslich erfüllt sehen. Idealistisch pflegt man denn auch den Charakter der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu nennen im Gegensatz zur späteren realistischen Strömung.

Abbildung 2 Detail des Altares von Berghofen 1438

Abbildung 3 Detail der Chorfresken in Zell (Photogr. Mader, Oberstaufen)

Hans Strigel hat seinen Namen an der Basis des Schreines angebracht und damit bekundet, dass er als Verfertiger des ganzen Altares angesehen sein will. Dass die Malereien von seiner Hand sind, darf ohne weiteres angenommen werden, da er als Maler in den Urkunden bezeichnet ist. Da die stilistischen Eigenschaften der Malereien aber auch bei den Skulpturen zu sehen sind, so müssen wir Hans Strigel auch als Bildhauer gelten lassen. Grosse Leistungen stellt aber die Zeller Arbeit nicht dar.

Ein anderer Altar (von **1438**) (Abb. 2) im Chore der Kirche zu Berghofen bei Sonthofen (Algäu), den wir ebenfalls Strigel zuweisen müssen, erlaubt in seinem plastischen Teile wenigstens eine höhere Bewertung. Die drei Statuen des Schreines, Maria, Leonhard und Agatha, sind vorzügliche Arbeiten. Der Stil der Figuren, die Art der Flügelmalereien, die Anlage des Altarschreines und viele andere Dinge noch sprechen für die Entstehung der Arbeit im Memminger Atelier, obwohl diesmal in der Inschrift der Name des Verfertigers nicht vorkommt. [1])

Ein kleines Werk, ohne Namen, aber mit dem deutlichen Stil Strigelscher Kunst, befindet sich im

[1]) Die Inschrift an der Basis des Schreines lautet: ✦ año. dñi. m. cccc. xxxviii. ?pata. ē. hᶜ. tabula. pstrenū. vlricū. de. heimēhofen. et. deuotū. petrū. ried. decanū. in sunthofen. reqesct. (Im Jahre 1438 wurde dieser Altar gestiftet von dem tapferen Ulrich von Haimenhofen und dem frommen Petrus Ried, Dekan in Sonthofen R. I. P.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bayerischen Nationalmuseum. Es ist ein sogenannter Prozessionsaltar mit der Holzfigur der Maria mit Kind und einer Anzahl von männlichen und weiblichen Heiligen in Tempera auf den einklappbaren Flügeln. Er stammt ebenfalls aus Zell und dürfte in den Anfang der dreissiger Jahre zu setzen sein. Die Malereien der Flügel sind noch um einen erheblichen Grad flauer und handwerklicher als in Zell; die Marienstatue, die getrennt vom Altare ins Nationalmuseum kam, weist den Strigelschen Skulpturenstil auf und hat ein Gegenstück in einer Figur, die der Besitzer derselben (Herr Dr. jur. Carl Krüger-München) mit mir für eine Arbeit Strigels hält. Kurz vor Drucklegung des Aufsatzes machte mich Herr Professor Halm vom Bayerischen Nationalmuseum auf einen im Handel befindlichen Altar aufmerksam, dem leider die Schreinfigur fehlt. Die Arbeit ist sehr handwerklicher Natur, stammt laut Inschrift aus dem Jahre 1457 und gehört in die Memminger Schule.

Abbildung 4
Detail aus den Fresken an der Memminger St. Martinskirche 1445

Weitere Arbeiten Strigels, die den Meister auch als Freskenmaler erscheinen lassen, möchte ich in den Szenen aus dem Marienleben, der Geschichte der Apostel und Kirchenpatrone erkennen, welche in quadratischen Feldern die Chorwandungen des Zeller Kirchleins schmücken. Früher übertüncht, sind sie bei der Restauration der Kirche in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts blossgelegt und pietätvoll renoviert worden. Sie sind vielleicht zehn Jahre jünger als der Hochaltar; denn der Gewandstil zeigt schon grössere Mischung von brüchiger Manier und weicheren Formen der Tradition. Diese letzteren weisen bestimmt auf den Meister des Altares hin. Ein Fortschritt ist aber bereits gegeben: grössere Bewegung und reichhaltigere Szenerie. (Abb. 3).

Vor einem Jahre wurden in einem südlichen Portalraum der Memminger St. Martinskirche Fresken aufgedeckt, die auf der linken Seite eine Kreuzigungsgruppe mit den Stifterbildnissen, Wappen und der Inschrift: «Anno dñi M . CCCC . XXXXV. stift erhart hantteler . von gratz . diss gemäld ✝ erhart hantteler»[1]) zeigten. In den Bogenfeldern des Kreuzgewölbes befinden sich die Evangelistensymbole, über dem Eingang zum Kircheninneren das Jüngste Gericht und auf der rechten Seite des Vorraumes die Verkündigung. Der Stil der Arbeit verrät die Hand unseres Strigel, dem ich sie unbedingt zuteilen möchte. (Abb. 4.)

Woher nun Hans Strigel die Elemente seiner Kunst gewonnen hat, lässt sich bei der Lückenhaftigkeit der schriftlichen und künstlerischen Quellen nicht nachweisen. Dass die Malerei in Memmingen längst heimisch war, geht schon aus dem Kaufbrief von 1433 hervor, wo ein «Maler Konrad Menger selig» erwähnt ist. Schauen wir jedoch im weiteren Umkreis der alten Reichsstadt nach Männern dieses Handwerks, so steht ein entschieden grösserer Meister vor uns, jener Ulmer Hans Multscher, der im Jahre 1437 acht Tafeln schuf, die jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin hängen[2]) und eine Prüfung

[1]) Erhart Hantteler war geborener Memminger und hatte sich in Graz als Kaufmann niedergelassen. Die Liebe zu seiner Heimat veranlasste ihn zu öfteren Besuchen in Memmingen und schliesslich auch zur Stiftung der Fresken, die sein Andenken in seiner Geburtsstadt wach halten sollte. In der Reformationszeit wurden diese Malereien wie so viele andere in Memmingen übertüncht. (Mitteilung des Prof. Dr. J. Miedel-Memmingen.

[2]) M. Friedländer, Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. 1901, Heft IV. Sonderabdruck S. 3: «Hans Multschers Altarflügel von 1437.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Frage zulassen, ob Hans Strigel in künstlerischer Abhängigkeit von diesem grossen Meister arbeitete. Eine lehrhafte Abhängigkeit oder ein direkter Einfluss muss verneint werden, schon wegen der ungefähren Gleichaltrigkeit der beiden Männer. Doch hofen (bei Leutkirch, Schwaben). Obwohl dieser Ort und der spätere Wohnsitz Multschers, Ulm, nicht weit von Memmingen entfernt sind, darf aus dieser örtlichen Nähe nicht ohne weiteres eine Abhängigkeit Strigels angenommen werden. Hier liegt

Abbildung 5 Vorderseite des Altarflügels von Hans (II.) und Ivo Strigel in der Gemäldegalerie Stuttgart (Photogr. Hoefle)

Abbildung 6 Rückseite zu No. 5 (Photogr. Hoefle)

sind ihnen manche Eigenheiten in der Formbehandlung gemeinsam, z. B. abgerundete Schultern, dunkel umränderte Augen, aus denen das Weisse oft grell hervorsticht, lange überhängende Nasen, abwärts gezogene Mundwinkel, Flauheit der Gewandbehandlung und grosszügiges, eiliges Übergehen der Einzelheiten, welche auf einen Schulzusammenhang deuten könnten. Multscher stammt nach seiner eigenen Angabe im Ulmer Münster[1]) aus Richen-

[1]) Inschrift an der Kargnische.

wohl der Fall vor, dass die gemeinsamen Merkmale der beiden Meister auf ein älteres Vorbild zurückgehen. Während Multschers Stil sich nicht in einer Schule fortgepflanzt hat, erbte sich die Eigenart Hans Strigels in seinen Söhnen

HANS STRIGEL (II.) († 1465)

und

IVO STRIGEL (1430—1516)

fort.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beide haben wir schon in dem Kaufbrief vom Jahre 1461 — Hans als Maler, Ivo ohne Standesangabe — kennen gelernt. Hans Strigel wird 1463 bereits von einem gleichnamigen Sohn als der «alt» unterschieden und ist 1465 schon gestorben. Er lässt sich nur mit einer einzigen Arbeit in Zusammenhang bringen, nämlich mit zwei Altarflügeln, welche nach M. Friedländer (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen 1901, Heft IV.) in einem 1803 in London erschienenen Kataloge der Bildergalerie des Grafen Truchsess von Waldburg auf Seite 27 mit folgenden Worten erwähnt sind:

Abbildung 7 Detail des Altares in Dissentis (Schweiz), 1489 (Photogr. P. Karl Hager, Dissentis)

«Strigel (Johann u. Jvo). The names of these masters, with the year 1438, and the qualification: Tribuni in Memminghen (in Suabia) are to be seen upon these valuable antiques.

The salutation of the angel
The families of Counts Königsegg and Werdenberg at devotion
St. Anthony, St. Agnes and St George
St. John Baptist, St. John Evangelist and St Catharine
} 2 folding pannels painted on both sides

on wood; high 5—3, wide 3—0.»

Diese Altartafeln waren lange Zeit verschollen, bis der eine Flügel (siehe Abb. 5 u. 6) mit dem Verkündigungsengel, den Stifterfamilien und den Heiligen Johannes d. Täufer: Johannes Evangelist und Katharina i. J. 1908 als Leihgabe des Stuttgarter Museumsvereins in die dortige Gemäldegalerie kam. [1]) Durch die falsche Lesung der Inschrift durch den Londoner Katalogverfasser «tribuni» statt «fratribus» und der unrichtigen Angabe der Jahrzahl 1438, die mindestens 1458 heissen muss,[1]) war ich ursprünglich zur Ansicht gekommen, dass der Altar von dem alten 1461 gestorbenen Hans Strigel stamme und der Mitarbeiter Ivo ein Vorläufer des 1430 geborenen Bildhauers Ivo sei. Vor der Stuttgarter Altartafel wurde mir jedoch sofort klar, dass die Jahrzahl 1438 nicht stimmen könne und das Werk aus stilistischen Gründen viel später entstanden sein müsse. Die richtige Lesung der Inschrift mit «fratribus» lehrt überdies, dass Hans und Ivo Brüder waren und nach der Genealogie des Strigelstammbaumes kommen nur der Maler Hans Strigel (II.) und der Bildhauer Ivo Strigel in Betracht, beides, wie oben gesagt, die Söhne des älteren Hans Strigel, dessen Haus auf seine Witwe Anna und seine oben aufgezählten Kinder übergegangen ist. Seine Kunst hat er zweien seiner Söhne vererbt und der stilistische Zusammenhang der älteren und jüngeren Generation ist aus den Abbildungen so klar ersichtlich, dass sich weitere Worte erübrigen.

Ivo begegnet uns weiter im Jahre 1478, wo er sein Haus an die «Cramerzunft zu Memmingen» veräussert und sich ausdrücklich «Ich yfo Strigel, der bildhower, burger zu Memmingen» bekennt. Dass Ivo auch Maler war, geht aus einem Paktbrief des Jahres 1514 hervor, in dem er, der «maister yffen strigel maler», die Maler- und Vergolderarbeiten zugeteilt erhält, welche für einen Altar in der Memminger Frauenkirche zu leisten waren. Sonach haben wir bei dem Sohne, wie vorher auch

[1]) Mitteilung des Herrn Privatdozenten Dr. J. Baum-Stuttgart.

[1]) Mitteilung Dr. Baum.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bei dem Vater, ein Doppelkünstlertum urkundlich nachgewiesen. Ivo ist noch verschiedenemale in den städtischen Urkunden genannt. Es handelt sich dabei meist um einheimische Aufträge, eine höhere bürgerliche Stellung scheint er jedoch nicht eingenommen zu haben. Dass er aber wegen seiner Kunst ein angesehener Mann war, dürfte die Tatsache beweisen, dass sein Todestag in der Memminger Chronik (ed. 1660 von Christian Schorer) erwähnt wird: Jahr 1516 «Am Sonntag nach Himmelfahrt Mariä starb allhier Ivo Strigel, ein fünfundachtzigjähriger Mann, sein Kunst ein Mahler». — Damit ist Ivos Geburtsjahr mit 1430 sichergestellt. — Was der Meister in dieser langen Lebenszeit geschaffen hat, davon kann uns die geringe Zahl erhaltener und bis jetzt bekannter Werke kein vollständiges Bild geben. Nach der Stuttgarter Tafel, bei der wir nicht wissen, wieweit sein Anteil geht, vielleicht hat er nur die Bildhauer- und Fassarbeit ausgeführt, kommt in weitem Abstand der

Marienschrein in der Kirche St. Agatha auf dem Felde bei Dissentis (am Vorderrhein, Graubünden). (Abb. 7.)

Der Altar war 1906, wo ich ihn sah, an die Nordwand des Gotteshauses gerückt und laut der an der vorderen dreistufigen Schreinüberhöhung angebrachten Inschrift im Jahre 1489 entstanden.[1]) Er zeigt uns einen in seiner Art fertigen Künstler. Ivo steht bereits im 59. Lebensjahr und unbeantwortet bleibt die Frage nach den Werken des Mannesalters. Es liegt ein grosses Stück Entwicklung zwischen dem Stuttgarter Altar und dem Schrein in Dissentis; vom väterlichen Stil, wie er in Zell zu Tage tritt, ist keine Spur mehr zu sehen.

Der Zeller Altar des Hans Strigel weist bereits südwärts und der Standort des vorliegenden Altars führt uns in dieser Richtung noch bedeutend weiter, an den Vorderrhein. Schwäbische Kunst in Graubünden! Es ist dies kein einzelner Fall. Wer die Kirchen dieses Schweizerkantons, die noch meist ihren früheren Charakter bewahrt haben, besucht, wird staunen über die Fülle schwäbischer Kunstdenkmäler, die sich hier seinen Blicken bietet. Es mag hier vorweggenommen werden, dass alle bekannten Arbeiten Ivos mit einer einzigen Ausnahme mit Graubünden zusammenhängen. Die Ausfuhr nach diesem Alpenlande erklärt sich wohl in erster Linie aus den kirchlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern. Die Memminger Antonierbrüder hatten nämlich Sammelrechte im bischöflichen Sprengel Chur,[1]) dem ganz Graubünden und ein Teil Tirols — das Vinschgau bis Meran herab — unterstand. — Ferner befand sich in Roggenburg (zwischen Memmingen und Ulm) das Vaterkloster der Prämonstratenser, die Zweigklöster in jenen Gegenden besassen, ich nenne nur die ehemalige Abtei in Churwalden. Hier hatte ein Abt Ludwig von Lindau, der im Jahre 1461 von 11 Konventualen unter dem Vorsitze des Abtes Johann (als Vaterabt) von Roggenburg gewählt worden war,[2]) die im Jahre 1472 abgebrannte Kirche in fünf Jahren aufbauen lassen und dazu 1477 den Hochaltar gestiftet[3]). Dieser steht noch am Ort als rühmliches Zeugnis schwäbischer, hier speziell wohl ulmischer Kunst und edlen Stiftersinnes. — Es fehlte in Graubünden fast vollständig an einheimischer Produktion; die Beschaffenheit des Landes mit den verstreuten Gebirgsdörfern und vereinzelten Siedlungen war einem höheren kulturellen Aufschwung nicht günstig und die Hauptstadt Chur wegen der exponierten Lage nicht imstande, sich zu einem geistigen und künstlerischen Mittelpunkt zu erheben. So waren direkte und indirekte Anregungen genug gegeben, den Bedarf an Altären aus dem kunsttätigen Norden — aus Schwaben — zu decken.

Obwohl nun der Dissentiser spätgotische Flügelschrein in einer Laienkirche steht, so geht er doch mit aller Wahrscheinlichkeit, nach äusseren Gründen zu schliessen, auf eine Klosterstiftung zurück. Der Altar ist mit seinen 2½ m Höhe für die

[1]) Die Inschrift lautet ohne Abkürzungen: «completum est hoc opus per magistrum yuonem strigel de memmingen. 1489.» Mit dieser Lesung, die ich an Ort und Stelle gemacht habe, fallen alle Konjekturen Vischers, der sich auf eine scheinbar fehlerhafte Kopie von Rahn stützt, im Anzeiger VI. fort.

[1]) Vgl. Vischer im Anzeiger VI. 114.

[2]) Nach Mitteilung des H. H. Dr. J. J. Simonet, Pfarrer in Churwalden, aus einer dort befindlichen handschriftlichen Chronik und aus einem gedruckten Werke: «Episcopatus Curiensis» Studio P. Ambrosii Eichhorn O. S. D. (St. Blasien) v. J. 1797 S. 355»: — XVI. Ludovicus, abbas secundus, electus die 26. apr. 1461 ab undecim religiosis canonicis, quibus Curwaldia constabat (Bayrham p. 59); aderant praesides Ioannes Deyringer, Roggenburgi, Ioannes S. Lucii abbates».

[3]) Nach der auf der Rückseite des Schreines angebrachten Inschrift:

O mundi domina fratrem ludovicum de lindaia
Respice benigne abbatem eiusque munera digna
Chorum cum campana datum hocque opus fac tibi gratum
Capita deaurata o Jesu cum cruce tibi donata
Cum cruce argentea evangelii textum inspice pia
Anno Millẽño qdricentẽo septuages. septimo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

niedrige Agathakirche nicht passend. Er enthält, obwohl er vor seiner letzten Umstellung als Hauptaltar diente, keine Agatha, der das Heiligtum geweiht ist. Man hat sogar, um ihn wenigstens etwas als Patronatsaltar verwenden zu können, aus der Predella das Mittelstück ausgesägt und darein neben einer anderen kleinen Figur die hl. Agatha eingefügt. Diese beiden Umstände deuten allein schon auf einen anderen ursprünglichen Standort hin. Erwägen wir noch, dass Maria Hauptfigur ist und dass Heilige wie Ursula, Barbara, Martinus, Placidus, Sigisbert im Altarganzen vorkommen, so ist, wenn wir noch wissen, dass diese Heiligen Patrone der Kirche des Benediktinerstiftes waren, die Annahme nicht mehr gewagt, dass Ivos Werk für das Kloster gefertigt wurde. Im Jahre 1514 waren dieses und sämtliche Kirchen durch einen Brand zerstört worden [1]) und für die gewaltigen Dimensionen des wiedererstandenen Baues war der vor dem Feuer gerettete Altar zu klein geworden, weshalb man ihn natürlicherweise in einer anderen Kirche unterbrachte.

M. Schütte sagt,[2]) dass der Heilbronner Altar von 1498 der früheste datierte Altar sei, der das Flügelrelief aufweise; unser Werk jedoch beweist, dass schon neun Jahre früher die schwäbische Plastik diese Errungenschaft gemacht hat. Die Flügel enthalten nämlich in Flachrelief die Katharina und Ursula links und Barbara und Margaretha rechts. — Dass Ivo bahnbrechend in dieser Beziehung vorgegangen sei, möchte ich deshalb nicht behaupten. Wir dürfen aber den Zeitpunkt für das Eindringen dieser Neuerung in der Ausgestaltung der Flügel nur wenig vor 1489 setzen, da sich in den über den Reliefs als Vorhanghalter gemalten Engeln noch ein teilweises Festhalten an der alten Weise offenbart. Diese herrscht uneingeschränkt noch im Jahre 1477, aus welchem Jahre der Churwaldener Hochaltar stammt, der Flügelmalerei zeigt. Unser Schrein ist auch in anderer Hinsicht für die Gesamtentwicklung der schwäbischen Schnitzkunst von Wichtigkeit. M. Schütte setzt auf Grund des Bopfinger und Risstissener Altars den Kampf zwischen dem geometrischen und naturalistischen Ornament in Ulm zwischen die Entstehungsjahre dieser Altäre, d. i. zwischen 1472 und 1483. Ivo erweist sich hier als Nachzügler; denn die Flügel seines Altares schliesst an der Innenseite geometrisches Ornament ab, während sich über den Schreinfiguren üppigstes Geäst und Rankenwerk — aber auch das noch unter starker Führung von Kiel- und Rundbogen — ausbreitet. Dieses Werk ist somit in doppelter Beziehung innerhalb der schwäbischen Kunst ein Übergangsprodukt. Trotz des Unorganischen aber, das dieser Stilcharakter mit sich bringt, enthält das Ganze doch manchen reizvollen Zug schöpferischer Phantasie, so z. B. das Nischensystem des Schreines, das Einteilen in Haupt- und Nebenfiguren durch Zwischenstellen von schlanken Säulen und stufenweise Überhöhung der Schreinbasis. Dieser Hang für Abwechslung und reiche malerische Anlage ist dem Schwaben in hohem Grade eigen und gerne vergessen wir auf den Spuren solcher Kunst das Unlogische ihrer Komposition. Im übrigen enthält unser Altar die allgemeinen Merkmale der zeitgenössischen Kunst, die sich im Schnitzstil der Gewänder und in der Vorliebe für schwere, massige Kleider kennzeichnet. Auch beginnt der Meister schon der Wiedergabe des Körpers und seines Einflusses auf Faltenbewegung Aufmerksamkeit zu schenken. Er unterscheidet zwischen Stand- und Spielbein, befreit die Füsse zum Teil vom überfallenden Kleidsaume und bringt so etwas Leben in die Gestalten. Aus dem Reichtum von Brüchen, Ecken und Enden heben sich scharfe, kräftige Längsschnitte und Führungslinien ab. Die Zipfel und Säume lässt der Künstler gerne umschlagen, um durch die blauen oder roten Innenfarben die Eintönigkeit der Goldfassung etwas abzuschwächen. Die beste Arbeit ist Maria, am wenigsten entspricht die schematisch behandelte Barbara, während die übrigen Schnitzereien mittelmäfsige Leistungen mit geringer Individualität, aber teilweise guten anatomischen Formen darstellen.[1]) Die Predella zeugt von Gesellenarbeit, die Bekrönung fehlt. Die Rückseite des Altars ist in Temperatechnik ausgeführt. Martinus und Antonius, Placidus, das abgeschlagene Haupt in den Händen, und Sigisbertus sind auf dem linken bezw. rechten Flügel gemalt. Die Mitte des Schreines füllt ein in blaue Luft und über hügelige Landschaft gesetztes «Jüngstes Gericht». — Alles ist mehr gezeichnet und in Flächen koloriert. In leichtem Wurfe legen sich die Gewänder um die Körper, brechen sich in scharfen Linien und reichen Falten und zeigen durchweg flotte Behandlung. Dem Gewandstile und der Körperhaltung nach gehören diese Gestalten enge mit der Plastik des Altars

[1]) Rahn, «Zur Statistik», Anzeiger 1880—1883. S. 311.
[2]) Geschichte des schwäb. Schnitzaltars. 1903. S. 32.

[1]) Die hl. hl. Nikolaus und Ulrich gehören nicht zu diesem Altar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zusammen. Ein gleiches leichtes Neigen der Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck, dasselbe Vorstellen des einen Beines bei den Heiligen der Flügel wie in den Statuen und Reliefs! Doch gänzlich verschieden sind die Proportionen und die Typen bei den geschnitzten und gemalten Figuren. Lange, hagere Gestalten mit stark ausgeprägten Gesichtszügen, hervortretenden Backenknochen und übermäfsig zusammengekniffenen Augen kontrastieren

Abbildung 8
Hochaltar in Igels (Graubünden) 1506 (Photogr. Lang, Chur)

mit den mittelgrossen Figuren und den vollen, runden, idealeren Gesichtern der Vorderseite. — Eine entschieden andere Hand ist da tätig gewesen, die Hand eines Mannes, der, so nahe er der Ivoschen Kunstweise steht, doch schon über den Meister hinausgelangt mit dem Versuche der Individualisierung seiner Personen. Dieser Künstler ist der vermutliche Sohn Ivos, der Maler Bernhard Strigel, den wir später noch kennen lernen werden. Das dritte inschriftlich beglaubigte Werk Ivos ist der

Marienaltar
im Chore des Sebastianskirchleins in Igels
im Lugnetzertal (in Graubünden). (Abb. 8.)

Der in einem Barockrahmen verteilte Altar enthält über der Predella mit Christus und den zwölf Aposteln die Statuen der Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt, des Sebastian und Johannes d. T. zur Linken und des Georg und Rochus zur Rechten. Die Flügel, die ursprünglich zu je zweien die Katharina, Elisabeth, Magdalena und Barbara enthielten, sind jetzt in der Weise zersägt, dass Katharina und Barbara als Einzelreliefs die Magdalena und Elisabeth zusammen in die Mitte nehmen und so im Aufbau des Altars als zweites Geschoss angesehen werden können. — Die entsprechenden Rückseiten enthalten im oberen Teil Heilige, im unteren die Ölbergszene. An diese schliesst sich die Inschrift, derzufolge das das Werk 1506 entstanden ist.[1])

Dieser Altar zeigt in seinem plastischen Teil gegenüber demjenigen in Dissentis einen wesentlichen Fortschritt. Freiere und abgewogenere Gewandgebung und grössere Betonung des schrägen Faltenzuges verbindet sich mit einem anerkennenswerten Streben nach Individualität und Naturwahrheit. Besonders die Apostel der Predella und die männlichen Heiligen im Schrein lassen an Abwechslung und Schärfe der Charakteristik nichts zu wünschen übrig. In der Behandlung des Haares bildet sich eine neue Art aus, es teilen sich nämlich meist Locken oder ganze Strähne über dem Ohre oder an der Schulter ab, um auf der Vorderseite des Körpers herabzufallen. Ausser bei Elisabeth, welche geschlossenes Kopftuch trägt, ist diese Manier bei sämtlichen weiblichen Heiligen, bei den krönenden Engeln und bei einzelnen Personen der rückwärtigen Ölbergszene angewendet. Ein Zugeständnis an die neue Zeit findet sich auch in der nun vollständig freien, geraden Haltung der Figuren; von der bisherigen Ausbiegung ist nichts mehr zu finden. Freilich ist dem Meister bei allem sonstigen Fortschritt noch nicht gelungen, seelischen Ausdruck zu geben und die Personen in gegenseitige Beziehungen zu bringen. Von dieser Seite betrachtet muten uns diese Gestalten wie schöne Puppen und leere Körper an.

Trotzdem berechtigt diese Arbeit zu dem Urteil, Ivo Strigel einen tüchtigen und trotz seines Alters noch entwicklungsfähigen Meister der schwäbischen

[1]) Die Inschrift lautet: Anno millesimo quingentesimo ac insuper 6 cum spiritus almij celebrat ecclesia festum huc me locavit yuo cognomine strigel concivis jam dudum in memingen imperiali.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kunst zu nennen. Dass er jedoch als Bildhauer höher einzuschätzen ist denn als Maler, beweist die Rückseite des Altares mit der Ölbergszene. Diese ist mehr in Flächen koloriert als gemalt und die Flügelrückseiten mit vier Heiligen sind nicht minder handwerklich behandelt. Die Verhältnisse und Forziert ist. Es ist ein ehemaliger Marienaltar, der jetzt durch Vertauschung der Madonnenfigur mit einer Herzjesustatue nach dieser seinen Namen hat. Der Altar kam aus der Ettlingerschen Sammlung durch † Gstl. Rat Münzenberger[1]) in den Frankfurter (a. M.) Dom und besteht nur mehr aus Schrein und

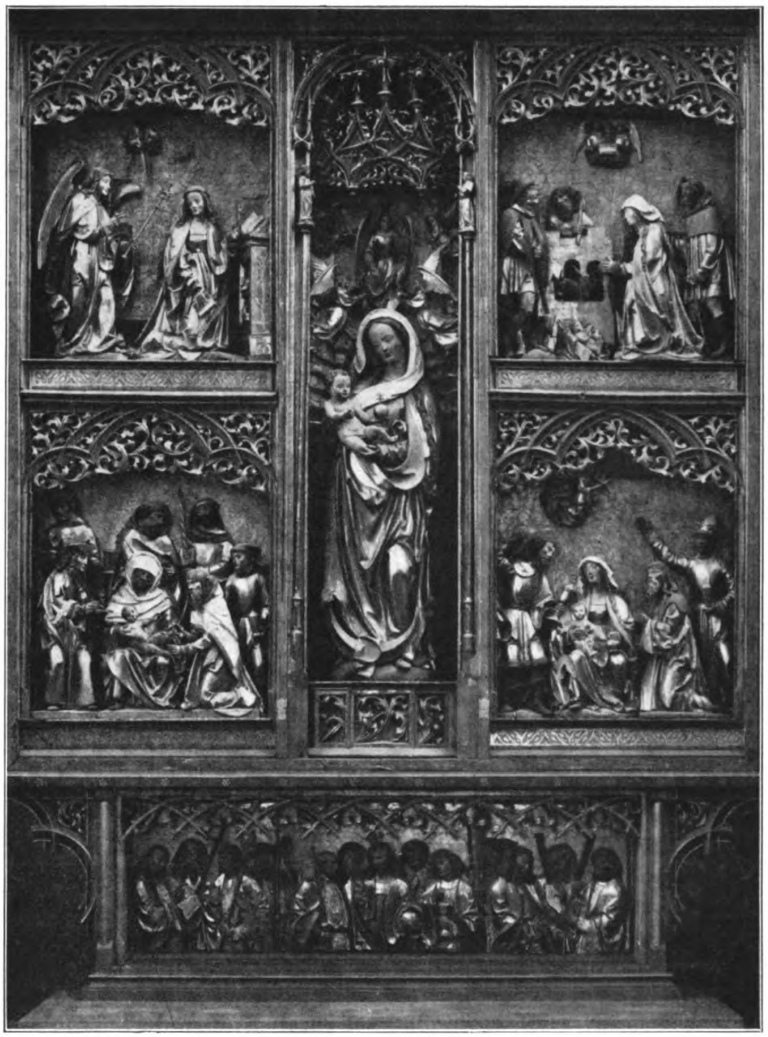


Abbildung 9 Detail des Hochaltares im Historischen Museum in Basel 1512

men zeigen aber nicht den mindesten Zusammenhang mit den Malereien in Dissentis, stimmen dagegen wesentlich mit dem Stile der Altarskulpturen überein und weisen auf die Hand des Meisters selbst.

Hier mag noch ein Altarfragment erwähnt sein, das im M. Schütteschen Werke[1]) reproduFlügeln. Seine Entstehungszeit fällt nach der an der Vorderseite angebrachten Inschrift in das Jahr 1505. Sie lautet nach M. Schütte: Anno milleno quingentesimo et insuper quinto huc me fundavit yvo cognomine strigel almanus genere ex memingen imperiali. virginis alminome (?) purificationis marie.

[1]) M. Schütte: Der schwäbische Schnitzaltar mit Text und Bildtafeln herausgeg. 1907, Strassburg (Heitz & Mündel).

[2]) Münzenberger, der mittelalterliche Schnitzaltar. I. 164.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Flügel und Schrein füllt im oberen Teil üppiges, durch Halbbogen gegliedertes Rankenornament. Die Gewänder weisen den charakteristischen schrägen Faltenzug auf, der Ivo von jetzt ab am ersten verrät. Die Verwandtschaft mit dem Altar von 1489 tritt noch ziemlich deutlich zu Tage. In der Anordnung des Reliefs ist nicht mehr die von Blättern getragene Einzelkonsole verwendet, sondern ein durchgehender Basisrahmen benützt. — Abgesehen von den zwei äusseren Relieffiguren, der Katharina und Barbara, welche auf Gesellenhand schliessen und auch im Kopftypus andere Hände erkennen lassen, ist der Stil Ivos klar ausgeprägt und der Zusammenhang mit dem Altar in Igels unbestreitbar. Die mittelmäfsige Leistung des Frankfurter Werkes kann uns zwar nichts Neues lehren, aber sie bietet eine willkommene Bereicherung der ohnehin geringen Zahl bekannter Strigelaltäre. Der Ansicht M. Schüttes, welche dieser Arbeit einen stilistischen Zusammenhang mit dem folgenden grössten Altarwerk Ivos, dem

Marienaltar aus S. Maria Calanca[1]
(Graubünden) (Abb. 9),

jetzt (seit 1887) im historischen Museum in Basel, abstreitet, kann ich nicht beistimmen. Gelegentliche Vergleichspunkte, welche ich im folgenden zwischen diesem Werk und dem in Igels, dem der Frankfurter Schrein am nächsten steht, anführen werde, werden meine Annahme stützen.

Die Vorderansicht dieses umfangreichen spätgotischen Flügelschreins zeigt sämtliche Darstellungen in Schnitzerei. Der Schrein umschliesst in einer eigenen, mit kleinen Säulen flankierten Nische die einzige Vollfigur, Maria mit dem Kinde. Sie wird von Engeln gekrönt (die Krone fehlt) und von einem überaus zierlichen Baldachin überwölbt. Zu beiden Seiten der Hauptfigur sind im Schrein noch untergebracht je zwei Reliefs, welche die Verkündigung und Beschneidung sowie die Geburt und Anbetung darstellen. Die Flügel bedecken ebenfalls eine Reihe von Reliefs, welche in rechteckige Felder geteilt und paarweise übereinandergeordnet sind. Sie enthalten Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, Geburt Mariens, Heimsuchung und Darbringung im Tempel auf dem linken Flügel. Auf der rechten Seite reihen sich auf: Verlobung Mariens, erster Tempelgang und Tod der Jungfrau (in zwei Feldern). Die Predella ziert die gewohnte Darstellung Christi und seiner Apostel. Die Bekrönung fehlt, dafür stehen auf dem Schrein eine Kreuzigungsgruppe in Relief und daneben zu jeder Seite eine kleinere und eine grössere Statue. Reiche und elegante Zweig- und Rankenornamente ziehen sich über und unter den Szenen an allen Teilen des Altares hin. In den Mittelpartien sind stark profilierte Flachbogen zwischen die Bildrahmen gespannt. Den Hintergrund bildet gemusterter Goldgrund, in Gold besteht auch die Fassung der Schnitzereien, hie und da nur unterbricht die rote oder blaue Farbe umgeschlagener Gewandsäume diese Monochromie. Die Rückseiten bedecken Malereien. Auf den Flügeln, in der Einteilung der Vorderseite entsprechend, sehen wir Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea und gegenüber Martinus, Bernhardus, Nikolaus, Modestus. — Den oberen, grösseren Teil des Schreinrevers bedeckt dreifarbig gemaltes Blattwerk. Nach unten schliesst sich ein Engel an, der je zwei Evangelisten zur Seite hat und in den Händen eine Schriftrolle hält, nach welcher der Altar 1512 von Ivo Strigel in Maria Calanca aufgestellt wurde.[1]) (Abb. 10.) Hoch über Grono am Misox, in der Richtung zum Val Calanca, befindet sich diese ehemals als Wallfahrtsort berühmte Kapelle. — Der Meister hatte, wie die Inschrift sagt, in eigener Person die Aufstellung und Anpassung des Altars geleitet. Bei dem hohen Alter des Mannes — er zählte 82 Jahre — ist wohl die Reise nach S. Maria allein schon eine ausserordentliche Leistung. Leider fehlt bis jetzt noch jede Kunde über die Auftraggeber des Altars. Vielleicht dürfen wir die mächtige Familie der Trivulzi, die in jener Zeit im Misoxtale eine herrschende Stelle einnahm, damit in Zusammenhang bringen, da die Grösse und Sorgfalt der Ausführung auch auf hervorragende Stifter zu schliessen erlaubt.

Die Stellung unseres Altares innerhalb der schweizerischen Kunstdenkmäler fixiert Alb. Burckhardt,[2]) indem er ihm dem Umfange nach den ersten Platz nach dem Churer Hochaltar einräumt. Bei geöffneten Flügeln beträgt die Breite des Schreins fast fünf Meter, die Höhe fast vier Meter. Diese Dimensionen lassen auch einen Vergleich mit dem gröss-

[1]) Vgl. Dr. A. Burckhardt: «Ivo Strigels Altarwerk v. S. Maria-Calanca» im Anzeiger VI. (Heft XXII.) S. 201 ff. u. R. Vischer: «Über Ivo Strigel und die Seinen» im Anz. VI. (Heft XXI.) S. 110 ff.

[1]) Die Inschrift lautet:
Post annos mille quingentos bisseno curente
Hoc opus ut cernitur his aedibus sacris aptatur
Manu ac industria yuonis cognomine strigel
Insignis oppidi memingen quod cesari subest
Concivis ac incolae michahellis principis almi
Profesto qui tutor huius machinae esse dignetur.

[2]) a. a. O.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ten schwäbischen Altare, dem Blaubeurer Hochaltare, zu, dem sich unser Werk in seiner Art würdig anreiht. Ist hier nun zwar das Übergewicht auf die Malerei gelegt, so beruht der Hauptwert bei dem Strigelaltare in der Schnitzerei. Dieser Umstand allein schon — ich glaube nicht, dass die Anordnungen der Besteller sich auch hierauf erstreckten — stützt wieder die Annahme, dass Ivo vorzugsweise Bildhauer war. Ein zweiter Beweispunkt dafür mag bei der Besprechung der Malerei selbst folgen.

Abbildung 10 Rückseite zu No. 9

Das Schnitzwerk bleibt in der Entwicklungsbahn, welche die schwäbische Plastik damaliger Zeit mit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts betreten hatte. Gegenüber dem kaum sechs Jahre älteren Marienaltare zu Igels weist das vorliegende Werk in manchen Dingen ein anderes Gepräge auf. Hier ist nur eine einzige selbständige Figur vorhanden, die Marienstatue; alle übrigen Darstellungen sind zu Szenen zusammengefasst und führen uns deutlich die biblischen Vorgänge vor Augen. Hier wäre ein reiches Feld für die Malerei gewesen; aber mag nun die Anpassung an den reliefgeschmückten Schrein oder die Abneigung gegen die Malerei die Ausführung der Flügelbilder in Schnitzerei veranlasst haben, jedenfalls muss anerkannt werden, dass der Künstler seine Aufgabe in den wichtigsten Punkten gut gelöst hat. Was man sonst den schwäbischen Meistern nachsagt, dass sie mehr nach dem Gefühl als aus richtiger Kenntnis der Dinge und ihrer künstlerischen Erfordernisse arbeiten, kann dem alten Ivo Strigel nur wenig zum Vorwurf gemacht werden. Er gibt überall in klarer Sprache und redlicher Bemühung den Inhalt jedes Bildes wieder. Der gemeinsame Augenblick hält die dargestellten Personen und Gedanken oft zu lebhaft gesteigertem Ausdruck zusammen, z. B. in der Verkündigung mit dem eilig heranschreitenden Engel und der erstaunt aufblickenden Jungfrau, noch mehr aber in der Gruppe der Anbetung durch die Könige. Ivo verbindet sogar einzelne Szenen unter sich, indem er z. B. von der Geburt Mariens einen Mann hinüberschauen lässt zur Begegnung Joachims und Annas. Ebenso weiss

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Meister bei der Predella, die in drei Gruppen geteilt ist, Verbindungsglieder einzusetzen. Er macht dies, indem er je einen Apostel der Seitenteile in Profilstellung die Richtung zu dem um Christus vereinigten Kreise gibt. Noch eines Mittels bedient sich Ivo, um eine geschlossene Handlung zu erzielen; er benützt überirdische Gedanken, wie bei der Verkündigung, wo Christus als Knäblein von Gott Vater zu Maria herabkommt, oder die Hosanna-Engel über der Geburt, oder der Engel mit dem Stern der Weisen und endlich Christus mit der verkörperten Seele Mariens auf dem Arm beim Tode der Gottesmutter, um sowohl einen gedanklichen, als auch kompositionellen Abschluss nach oben zu bekommen. Es muss freilich auch gesagt werden, dass die Aktivität der Personen oft nur äusserlichen Ausdruck erreicht. Die seelische Tätigkeit hält nicht gleichen Schritt und erstarrt besonders auf den Flügeln oft unter der Oberfläche. Dafür entschädigt aber manch reizvoll-intimer Zug, so das Träumerische in manchen Gesichtern, besonders der Frauen. Maria mit dem sinnend geneigten Haupte ist das beste Beispiel hiefür. Zugleich klingt aber wie ein Grundakkord eine gewisse Herbe, eine sentimentale Stimmung durch, die dem Ganzen etwas Verhaltenes, Ernstes verleiht. Dabei mögen die markigen Züge bei den Männern und älteren Frauen, sowie die hohen, breiten Stirnen, wie sie besonders bei der Madonna zu sehen ist, in Übereinstimmung sein. Wie Gegensatz mutet es freilich an, wenn man das unruhige Gelock und Geringel der Haare betrachtet, die bald in kürzeren, bald in längeren gedrehten Strähnen über Schulter und Nacken fallen. Eine Eigentümlichkeit in der Haarbehandlung, die schon in Igels zu sehen war, ist noch zu erwähnen: über dem Ohr teilt sich eine Locke regelmäfsig und fliesst über die Wange zur Brust herab. Daneben finden sich Typen mit einfacher Wellung und wieder mit ganz schematischer Aneinanderreihung geringelter Haarsträhne. Diese letztere handwerksmäfsige Art, die an einigen Köpfen der Predella und des rechten Flügels zu sehen ist, dürfte auf Gesellentätigkeit zurückgehen, desgleichen der grösste Teil der Ausstattung der Szenen, z. B. Bäume und Architekturen auf den Flügelreliefs in der Heimsuchung und Darbringung und einige untergeordnete Bildfiguren. Einen weiteren Gegensatz zu dem gebundenen Ausdruck in den Köpfen bildet die grosszügige, bewegte Haltung der Gewänder. Vermieden ist ja hier bereits die eckig-knittrige Art der sonstigen Werke schwäbischer Herkunft. Dafür tritt edler, weicher Fluss der Faltenzüge an die Stelle sowie Klarheit und Anpassung an die Körperbewegungen. Trotz der Ausgeglichenheit und Vornehmheit der Gewandpartien, die wohltuend gegenüber der früheren brüchigen Manier wirkt, sind noch Eigentümlichkeiten zu beobachten, die zwar in der schwäbischen Kunst nicht neu waren, aber von Strigel in den meisten Fällen ohne Grund angewendet sind, so das häufige Umschlagen der Gewandsäume, als ob sie vom Winde aufgejagt wären, selbst bei ruhigen Szenen. Diese Bewegung in den Gewändern im Verein mit den verschiedenen Stellungen der Personen muss bei Strigel sogar die Handlung ersetzen. Sein Unvermögen, geistigen Ausdruck in seine Gestalten zu legen, muss er durch äussere Mittel ersetzen. Überhaupt hat er dem äusseren Leben gerecht zu werden besser verstanden. Er legt auch durchwegs Wert auf die Linienführung. Bewegung schliesst sich zur Gegenbewegung, so bei der Heimsuchung, Darbringung, Verkündigung, beim Tempelgang und am schönsten in dem herrlichen Wurf der Gewänder bei den Personen des Vordergrundes im «Tode Mariens». Reichhaltigkeit der Darstellungen und ein grossartiger Linienzug im Verein mit guten anatomischen Verhältnissen und korrekten Bewegungen sichern diesem Werk einen ersten Platz in der schwäbischen Kunst damaliger Zeit, so dass Burckhardt[1]) mit Recht sagen konnte, dass dieser Altar zu dem Bedeutendsten gehört, was die schwäbische Kunst um 1500 hervorgebracht hat.

Dieses Urteil ist aber nur begründet durch den plastischen Teil. Es nehmen zwar die Malereien in demselben Umfang an der Altardekoration teil, da sie aber von viel geringerer Bedeutung sind, so verdienen sie nur insofern Würdigung, als sie uns Aufschluss über die Stellung Ivos zur Malerei überhaupt geben. Ivo war Bildhauer und Maler und wird unter letzterer Bezeichnung in seinen späteren Lebensjahren ausschliesslich genannt. Daraus hatte nun Vischer[2]) die Frage gefolgert, ob Ivo Strigel nicht vorzugsweise als Maler tätig gewesen sei, wenigstens im Alter. Die bisherigen Ergebnisse beweisen aber das Gegenteil. In Dissentis ist die gemalte Rückseite von anderer Hand, in Igels sind beide Teile von Ivo, aber die Malerei unvollkommen. Im Baseler Altar muss die Malerei ebenfalls hinter der Plastik zurückstehen, wenn sie auch höher als früher einzuschätzen ist. Strigel hat seinen Namen auf der

[1]) a. a. O.
[2]) Anzeiger VI. S. 114.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Rückseite (Abb. 10) angebracht, so dass wir annehmen müssen, dass der ganze Altar aus seinem Atelier kommt. Ob aber alle Teile von seiner Hand sind, wird die nähere Untersuchung ergeben. Die vier Evangelisten (mit dem Engel) stehen zu je zweien sich zugewendet und in Disputation begriffen in architektonisch umrahmten Fenstern. Die Manier der Haarteilung ist beibehalten, der Stil und das Wesen der Figuren verraten ebenfalls den Meister selbst. Es fehlt aber sowohl den Formen wie Farben eine edlere Fassung und Beseelung, so dass von höheren Leistungen, wie sie im plastischen Teile beobachtet werden konnten, hier nicht zu sprechen ist. Entwicklungsfähig wäre die hier gebotene Kunst bei einem jungen Meister sicherlich gewesen, aber ein Mann in Ivos Alter mag mit dieser Leistung nahe an der Grenze seines malerischen Könnens gestanden haben.

Ein anderes Bild zeigen die Heiligen auf den Flügeln. Sie sind vor allem besser gemalt als die Evangelisten. Die Figuren stehen unter Rundbogen, die auf Pfeilern ruhen, und heben sich von Goldgrund ab. Die Züge sind bei den männlichen Heiligen auch markant, doch schon mit mehr Weichheit gegeben. Die Köpfe sind alle in feinpinseliger Manier ausgeführt. Das Gleiche gilt bei den weiblichen Gestalten. Es findet sich mancher Zug in der Farben- und Formensprache dieser Arbeiten, die auf die Strigelsche Werkstätte hinweisen, doch greift in den wichtigeren Punkten eine durchaus andere Auffassung Platz. Von eigentlicher Strigelscher Manier in der Behandlung der Haare und Gewänder ist hier nichts zu finden. Es scheinen Augsburgische Einflüsse vorherrschend, so z. B. in der kühleren Farbe, den nach Holbeinscher Art am Boden umknickenden Gewändern, den rundlichen Gesichtern und durchwegs zierlicheren Proportionen. Es sind aber ebenso wenig Arbeiten ersten Ranges wie die Evangelisten, wenn sie auch immerhin noch weit über letzteren stehen. Es ist ein Künstler, der schon sehr der neuen Richtung zustrebt, aber mit der Freiheit und Gefälligkeit seiner Gestalten die notwendige Kraft und Natürlichkeit der Anlage noch nicht ganz zu verbinden versteht. Bei diesen Bildern dürfen wir jedenfalls an einen Gesellen denken, der seine hauptsächlichste künstlerische Erziehung nicht in Memmingen oder Ulm, sondern eher in Augsburg erhalten hatte und seine Richtung unter mannigfacher Anpassung an die Schule seines Memminger Meisters hier im wesentlichen zum Siege führte.

Bei einigen männlichen Heiligen des rechten Flügels wäre vielleicht an die vier Altarflügel von 1504 in der Augsburger Galerie[1]) zu denken und scheint mir ein stilistischer Zusammenhang vorhanden. Doch konnte ich vor dem Baseler Altar diese Vergleichung nur aus dem Gedächtnis bewerkstelligen, da mir von den Augsburger Bildern Photographien nicht zur Hand waren. Möglicherweise gehen die vier Bischöfe auf einen Maler zurück, in dessen Atelier der Geselle der Baseler Flügelmalereien seine Ausbildung genossen hatte. Über diesen Künstler sind jedenfalls weitere Forschungen am Platze.

Zeigte uns die Plastik des Altarwerkes den Meister Ivo Strigel auf der Höhe der Schnitzkunst, so bewies die eigenhändige Malerei nur geringe Qualität, daneben sehen wir die Hilfe eines künstlerisch selbständigen Gesellen. Durch die Tatsache der Mitarbeit im allgemeinen sowie durch die Vergleichung von Meister- und Gehilfenleistung im besonderen fällt Ivos Bedeutung als Maler gänzlich und wir tun gut, ihn nur als Bildhauer in die Kunstgeschichte einzuführen.

Mit dieser in jeder Beziehung grössten und umfangreichsten Arbeit können wir das Urteil über Ivo Strigel abschliessen, denn ein letztes uns bekannt gewordenes Werk, der

Altar in der Veitskirche auf dem Tartscher Bühel vom Jahre 1514 (Abb. 11)

kann nichts neues und besseres mehr sagen. Dieser Altar, der auf der Rückseite die Inschrift trägt: «hoc divinum opus de manu magistri yvonis strigilis ex memingen productum est anno 1514», geht in den eigenhändigen Teilen stilistisch vollständig mit dem Baseler Altar zusammen. Es bleibt deshalb nur über äussere Umstände zu berichten. Der Standort dieses Stückes, das nur kleine Dimensionen aufweist, ist der äusserste Vinschgau. Die Malser Heide, das berühmte Schlachtfeld von 1499, breitet sich in der Nähe des Tartscher Bühels aus. — Bis zum Jahre 1818 gehörte diese Gegend hinab bis Meran zur Diözese Chur und die Malser Prämonstratenser hatten in Tartsch und anderen Orten Meierhöfe. Es ist auch möglich, dass der Altar ursprünglich in der Malser Klosterkirche stand. Auffallend ist das Vorhandensein eines Werkes

[1]) Katalog d. k. Gemälde-Galerie in Augsburg. 1912. Nr. 2053, 2054, 178 u. 179, abgebildet bei Dr. J. Baum, Ulmer Kunst 1911.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Strigelscher Kunst an diesem Orte nicht, da wir ja die Beziehungen zwischen Memmingen und der Diözese Chur schon kennen. Der Schrein enthält drei Statuen: Madonna, Lucius (links) und Florinus (rechts), welche durch einen dreigeteilten Kielbogen, über dem sich zwei Rundbogen in der Mitte treffen, zusammengefasst sind. — Maria, von einem Strahlenkranz, ähnlich dem in Basel, umgeben, wird von Engeln gekrönt. Zu Füssen findet sich die Mondsichel, über diese fällt malerisch ein Zipfel des Kleides herab. Diese Art ist genau dieselbe wie bei der Monogramm G H (G in H) und die Jahreszahl 1514. Durch das Vorkommen dieses Monogramms an einem Altar Ivo Strigels ist die Suche nach dem Namen des Mitarbeiters sehr erleichtert. Es handelt sich hier um einen Maler und in den Memminger Ratsprotokollen habe ich wirklich einen solchen gefunden, dessen Namen zu dem Monogramm passt. In den Urkunden heisst es u. a. am 22. Februar 1521: «Doktor Ivo strigel vnd Hans Heiss ains-, vnd Hanns goldschmid, maler, vnd margareth striglinj, sein Hausfrau anderssaits haben hiut Ir

Abbildung 11 Altar in der Veitskirche auf dem Tartscher Bühel (bei Mals, Vinschgau) 1514

Madonna von 1512 und hat ihr frühes Vorbild an der Multscherschen Madonna in Sterzing. Die Predella, von welcher der linke Dritteil fehlt, schliesst sich in Ausführung und Typen an die des Baseler Altars an. — Einiges Interesse verlangt die Rückseite von Schrein und Flügel wegen der auch hier hervortretenden Arbeitsteilung. Gleichfalls gemalt wie die entsprechenden Teile des Baseler Altars, die Flügel von einem Gesellen, das Mittelfeld vom Meister, dessen Unterschrift gleichsam die Bestätigung der eigenhändigen Arbeit bildet, stellen sie die Verkündigung und die Ölbergszene dar. Es hat diesmal aber auch der Gehilfe, der keineswegs der gleiche wie in Basel ist, seine Arbeit signiert. An einem Schriftband, das aus einer kleinen Schachtel im Zimmer Mariens hervorschaut, lesen wir das

Irrung auff inngelegten brieten vnd schrifften zu ains rats rechtlichem spruch gesetzt.» Wenn nun einerseits aus dieser Stelle hervorgeht, dass der Monogrammist des Tartscher Altars Hans Goldschmid heissen kann, so ist anderseits ersichtlich, dass dieser eine Margret Strigel zur Frau hatte. Diese selbst ist nach der Art der Streitsache, die noch in mehreren anderen Protokollen behandelt ist, eine Schwester des Doktors Ivo Strigel und beide sind Kinder unseres Meisters Ivo. Sonach wäre Hans Goldschmid der Schwiegersohn des alten Ivo und 1514 schon vielleicht nicht bloss Geselle, sondern sogar Werkstatt-Teilhaber gewesen. Als Künstler im eigentlichen Sinne stellt sich Hans Goldschmid in diesen Flügelgemälden nicht dar. Bei vollständiger Nachahmung der Eigentümlichkeiten des Bernhard

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Strigel, kommt er über handwerkliche Arbeit nicht hinaus. Interessant ist hier wieder einmal, dass der Verkündigungsengel die Züge Maximilians und die Jungfrau diejenigen der Maria von Burgund zeigen. — Andere Arbeiten dieses Hans Goldschmid, der noch oft in den Memminger Ratsprotokollen und Kirchenrechnungen erwähnt ist, sind nicht bekannt.

Ein besseres Gepräge zeigt die Ölbergszene, die von Ivo selbst gemalt ist. Diese Arbeit kann als das beste angesehen werden, was Ivo als Maler geleistet hat. Es bezeichnet dieses Bild gewissermafsen den Höhepunkt und schliesst den einzigen Fortschritt in sich, den der Altar vor dem Werke von 1512 voraus hat. — Die Arbeit weist Ölmalerei auf, die Farben sind deshalb viel tiefer und leuchtender als diejenigen der vier Evangelisten auf dem Baseler Altar. Der Stil geht mit der Schnitzerei gut zusammen. Die Haare sind über dem Ohre geteilt, fallen aber nicht in geringelten, sondern einfach-schlichten Strähnen herab, wie bei den Baseler Evangelisten. Die Köpfe weisen kürzere, rundlichere Formen auf, die Nasen sind fein gearbeitet mit etwas verdickter Kuppe. Die Gewänder sind mit dem gewohnten Umschlagen von Säumen und Zipfeln gegeben. Anatomie und Gesichtsausdruck der Personen sind gut, besonders tritt der seelische Schmerz des Heilandes natürlich hervor. In der Anordnung der Gruppen herrscht grosse Übereinstimmung mit der Rückseite des Altars in Igels. In den untergeordneteren Teilen des Bildes ist weniger Fleiss und Sorgfalt auf die Ausführung verwendet. Ein gutes Stück Malerei enthält noch die Rückseite der Predella in der Darstellung des von zwei Engeln gehaltenen Schweisstuches Christi. — Im übrigen bestätigt auch dieser Altar, dass Strigel vorzüglich Bildhauer war, aus dessen grossem Atelier zum Teil sehr tüchtige Werke, hauptsächlich Altäre hervorgegangen sind. Als Bildhauer verdient er denn auch unter den grossen schwäbischen Plastikern der Spätgotik genannt zu werden.

Wie viele Arbeiten übrigens in dieser Werkstatt entstanden sind, lässt sich nur vermuten. Ich glaube bestimmt, dass noch manches schöne Werk Strigelscher Richtung im Laufe der Jahre zu unserer Kenntnis gelangen wird, da wir ja ohnehin wissen, dass z. B. in Reams im Oberhalbsteiner Tal (Kt. Graubünden) bis 1869 (vgl. Nüscheler I. 112) Bruchstücke eines gotischen Altars vorhanden waren, der laut Inschrift von Ivo Strigel i. J 1500 gefertigt war; am Schrein stand zu lesen: Anno millesimo quincentesimo me fecit yuo dictus strigel ex Memingen imperiali. Der Altar enthielt die Statuen der Maria, des Laurentius und Nikolaus sowie vier Gemälde (auf den Flügeln), Lucius, Florinus, Barbara und Magdalena darstellend. Nach Rahn [1]) und nach ihm scheinbar zitierend auch Münzenberger, wäre dieser Schrein in die katholische Kirche zu Winterthur (Schweiz) gekommen. Nach Einsichtnahme an Ort und Stelle fand ich keine Bestätigung dieser Kunde, es sind dort nur moderne Imitationen aufgestellt. — Von einem anderen nicht mehr vorhandenen Altarwerk spricht ein Aktenstück im Gemeindearchiv zu Grono, das im Bolletino storico della Svizzera italiana 1908 (Nr. 1—6 p. 35) veröffentlicht ist. Darnach schuf Ivo Strigel im Jahre 1510 für die Pfarrkirche St. Clemens in Grono einen Altar und liess am 4. November durch seine Vertreter über den Restbetrag der Rechnung von 22 fl. rheinisch quittieren.

An nächster Stelle muss eines Mitgliedes der Memminger «Strigel» gedacht werden, von dem wir nur den Namen und ein einziges Altarwerk sicher kennen. Es ist dies jener

«MAGISTER CLAUS STRIGEL DE MEMMINGEN»,

von dem mehrere Gemälde und Skulpturen der Frauenkirche in München herrühren. Im Jahre 1863 wurde von der hiesigen Priesterbruderschaft in Memmingen ein Altar angekauft [2]), der nun in der Altöttinger Bruderschaftskapelle des hiesigen Domes steht. Die Rückseite des Schreines wurde abgenommen und ziert die Aussenseiten der Flügel des benachbarten Auferstehungsaltars. Die auseinandergesägte Rückseite der Predella mit zwei Engeln ist an die vorigen Teile angefügt. Dazwischen ist die Inschrift (in zwei Teilen) zu lesen: Anno partus mille quinquennis et ultra / mense secundo quo agitur virginis festum / cum Christum in ulnas suscepit Simeon justus / hoc pie collocat Memingae Strigel magister / cognomine quem novit patria tota. / Neben dem Eingang zur Sakristei hängen noch zwei lange schmale Tafeln mit den Heiligen Achatius und Papst Urban, welche vor Teppichen stehen, die von je einem Engel gehalten werden. Zu Füssen der Heiligen steht jedesmal die Inschrift: «Magister Claus Strigel de Memmingen fecit 1500.» Da sie dieselben Dimensionen aufweisen, wie die

[1]) «Zur Statistik», a. a. O.

[2]) A. Mayer: Die Domkirche zu U. L. Frau. 1868. S. 309.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Flügel des Auferstehungsaltars, so ist es wahrscheinlich, dass sie auch auf der Rückseite des Memminger Altars angebracht waren, wodurch sich für diesen folgendes Schema ergibt:

Schrein (offen).

Thomas	Petrus	(Stef. Laur.)	(?)	(Blas.)	Barth.	Jakob
		Apostel	Christus	Apostel		

a.

Rückseite des Schreins.

Engel	Martin	Georius	Engel
Achatius	Inschr.	Inschr.	Urbanus
Inschrift	Engel	Engel	Inschrift

b.

Flügel (geschlossen).

Anna	Agnes	Magdal.	Margar.
Juliana	Apollonia	Anton Erem.	Nikol.

c.

Die Vorderseite dürfte im grossen und ganzen ihre alte Einteilung beibehalten haben und entspricht der vorhergehenden Zeichnung a, die Aussenseiten der Flügel sind unter c wiedergegeben, während b die rekonstruierte Rückseite des Schreins darstellt. Die Reliefs sind nur mittelmäfsige Arbeiten, desgleichen die Malereien. Ob beide Teile von Claus Strigel sind, möchte ich trotz einiger Verschiedenheit in Proportionen und Formen bejahen, da der Typus der Köpfe und der Schwung der Gewänder beiderseits grosse Berührungspunkte aufweist. Die Haare sind wellig und im Nacken in gleichmäfsige Locken gedreht. Lange, gleichmäfsig gerade Nasen, etwas schmale Wangen und breite hohe Stirnen vereinigen sich zu ganz Zeitblomschen Köpfen. Dazu will jedoch die gedrückte, bei Ivo und Bernhard Strigel übliche Form der Augen nicht stimmen, während die hohen, schlanken Gestalten sowohl von Bernhard als von Zeitblom entlehnt sein können, mit Betonung des letzteren. Dabei vervollständigen Farbe und Wurf der Gewänder, sowie die weiche Behandlung von Händen und Füssen und die guten Verhältnisse das Zeitblomsche Gepräge noch mehr. Das Fehlen jeder Modellierung bei mehr zeichnerischer Angabe der Gesichtszüge deutet einerseits auf die Gewohnheiten der Strigelschule, andererseits auf geringe Technik bei sonstiger sorgfältiger Arbeit.

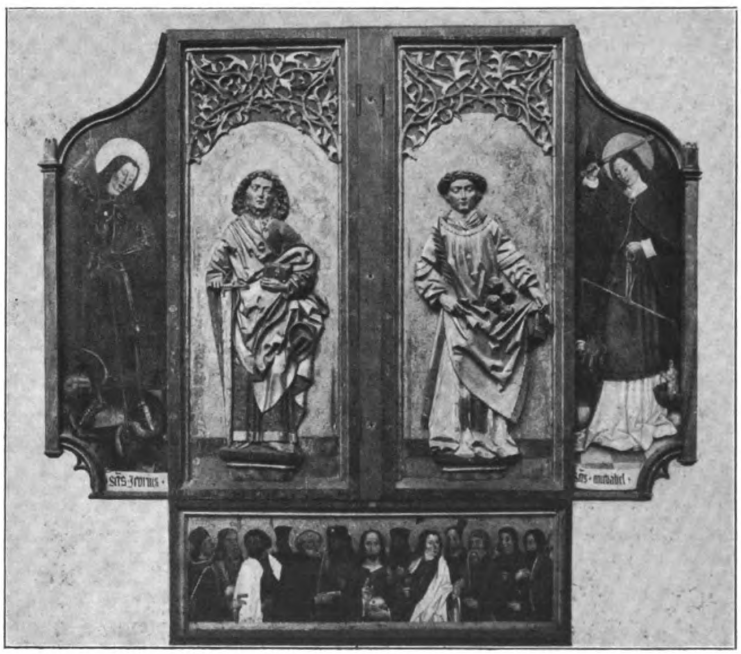


Abbildung 12 Vorderseite des Altars von Claus Strigel (?) im Historischen Museum in Basel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gute Handwerksleistungen der Zeit liegen hier vor, aber nichts Höheres. Von diesem Claus Strigel ist im Memminger Urkundenvorrat nichts zu finden, trotzdem er sich «von Memmingen» nennt. Vielleicht ist er ein Enkel jenes Malers Hans (II.) Strigel, der in dem Kaufbrief von 1461 als Bruder Ivos genannt, mit diesem den Stuttgarter Altar (von 1458) geschaffen hat und vom Jahre 1463 ab als «hans strigel, maler, der alt» von einem gleichnamigen Sohne unterschieden ist. Der letztere wäre dann der Vater unseres Claus. Hans Strigel (II.) starb 1465, Hans (III.) um 1510. Daneben kommt in den Urkunden vielfach ein Michel Strigel vor, der 1518 starb und ein Bruder des Claus sein könnte. — Die Arbeiten des Claus geben der Vermutung Raum, dass er lange Zeit in Ulm oder wenigstens unter dem Einfluss jener Kunst tätig war. Daraus wäre vielleicht das Fehlen von heimatlichen Nachrichten zu erklären. An sicheren Arbeiten des Claus Strigel stehen uns nur die erwähnten Altarteile in der Frauenkirche zu Gebote. — Im historischen Museum zu Basel sah ich allerdings die Reste eines aus Chur stammenden Altares (Abb. 12), die mir bedeutende Übereinstimmung im plastischen wie im gemalten Teile mit den Arbeiten in der Frauenkirche zu haben scheinen. Es sind zwei Flügel mit je einem Seitenstück, die wohl ursprünglich feststehende Teile des Schreines waren, und darunter eine Predella. Die Entstehungszeit ist ungefähr mit 1500 anzunehmen. Die Vorderseiten der jetzt zusammengefügten Flügel enthalten in Relief Jakobus und Stephanus, links und rechts davon in Malerei «Scts Jeorius» und «Scts. Michahel», die Rückseite (Abb. 13) zeigt die

Abbildung 13 Rückseite zu Nr. 12

Verkündigung mit Landschaft von einem Fenster aus, ferner Sebastian und Christophorus. Dieser Teil ist vielfach restauriert und auch mit weniger Sorgfalt gemalt. Das Beste am Ganzen ist die Predella mit Christus und den 12 Aposteln. Die Landschaft mit dem einzeln im Vordergrunde stehenden Baum ist Bernhardisch, im übrigen wieder ausgeprägt Zeitblomscher Stil mit den von den Arbeiten in der Frauenkirche her bekannten Elementen. Die Gewandschnitzerei ist gleich knittrig und klobig, das Muster des Goldhintergrundes sowie das Blatt- und Zweigornament ebenfalls übereinstimmend. An Qualität stehen beide Arbeiten auf demselben Niveau:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

phantasieloses, epigonenhaftes Nachahmen fremder Formen und Anschauungen in handwerklicher Ausführung.

Ein dritter Altar, aus ungefähr der gleichen Zeit, der ebenfalls Memmingische und Ulmische Kunstgewohnheiten vereinigt, steht im Kirchensaal des Bayerischen Nationalmuseums. Die Predella fehlt, das Mittelstück enthält die Madonna mit Kind nebst zwei heiligen Bischöfen, auf den Flügeln sehen wir Sebastian und Rochus, Niklas und Joseph. Die Personen des Schreines weisen kleine, flachgedrückte Augen auf und lange, in der Mitte verdickte Nasen und etwas festere, schlanke Formen. Im Gegensatze dazu sind die Heiligen der Flügel mit weichen, plumpen Gliedern, grossen, runden Augen und gleichmäfsig geraden Nasen ausgestattet. Deuten die Personen des Mittelfeldes mehr auf Strigelsche Manier, so erinnern die Seitenteile vornehmlich an Zeitblom. Es fällt deshalb ebenso schwer, diese Malereien der Schule Zeitbloms als der Strigelschule zuzuteilen.

Die Reihe der älteren Strigel schliesst mit diesem Claus Strigel und es bleibt als letzter, seine Vorfahren überragender Künstler der vermutliche Sohn Ivos, nämlich

BERNHARD STRIGEL (1460/61—1528).

Jene Inschrift auf dem Cuspinianbilde dient als biographischer Ausgangspunkt. Im ersten Abschnitte heisst es dort: «Anno humanae reparacionis MDXX mense octobri . . . Bernardinus Strigil . . . has imagines . . . ferme sexagenarius . . . pingebat.» Strigel zählte also fast 60 Jahre bei Anfertigung des Porträts und ist demnach Ende 1460 oder Anfang 1461 geboren. Wer der Vater des Bernhard war, ist nicht ohne weiteres klar, lässt sich aber aus einer Reihe von Umständen mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Von den um 1461 lebenden männlichen Mitgliedern der Familie kennen wir Petrus, der freien Künste Baccalaureus, den Maler Hans Strigel (II.) und den Maler und Bildhauer Ivo, der erste scheint der Älteste von den Geschwistern gewesen zu sein, da er in dem Kaufbrief von 1461 an erster Stelle genannt ist; er wird auch kaum in Memmingen ansässig gewesen sein, da sein Name sonst nirgends vorkommt; der zweite muss ebenfalls schon in mittleren Jahren stehen, da er bereits 1463 einen erwachsenen Sohn, Hans (III.), besass, von dem er urkundlich als der «alt» unterschieden wird, auch ist er 1465 schon gestorben. Als letzter bleibt noch Ivo. Er ist 1430 geboren, hatte 1461 das Elternhaus übernommen und wird um diese Zeit auch geheiratet haben. Ferner ist er der bedeutendere Künstler, und wenn wir die Mitwirkung Bernhards am Dissentiser Altar noch berücksichtigen, so kann die Annahme als bewiesen gelten, dass Bernhard der Sohn Ivo Strigels war. Über 40 Jahre hören wir von Bernhard nichts in seiner Heimat. Zwischen dem 9. Mai 1506 und 1. März 1507 vernehmen wir aus den für die Memmingische Kunstgeschichte so wichtigen Rechnungsbüchern der St. Martins-Kirchenpflege die erste Kunde über ihn. Der betreffende Eintrag heisst: 7β: «bern strigell knecht trinkgelt von der geschrift in dem gestiell.» Es sind dies die Inschriften an dem von Hans Daprazhaus und Heinrich Stark geschnitzten Chorgestühl in der St. Martinskirche. Am selben Ort steht ferner: «2 ß: bern. strigell um den ewigen Liechter zu fassen uff suntag vor sant matheuss tag.» Beide Arbeiten fallen noch ins Jahr 1506. — Vom 28. Dezember 1507 haben wir dann ein eigenhändiges Zeugnis in einer Quittung, die Schönherr aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck publiziert hat.[1]) Sie lautet: «Bernhard Strigel, Maler und Bürger zu Memmingen, bekennt, von Dionys Braun, königlicher Majestät Zahlmeister, für das, was er Seiner Majestät gemalt und gemacht hat, 20 Gulden rheinisch erhalten zu haben.» Darunter steht die Unterschrift und das Sigel des Meisters: (siehe das Faksimile am Schluss des Aufsatzes). Hier haben wir nun das erste Mal einen Hinweis auf die Beziehungen Strigels zu Maximilian, wie sie aus der Inschrift des Cuspinianbildes ebenfalls hervorgehen. Dort schreibt Strigel von sich: «. . . qui solus edicto Caesarem Maximilianum ut olim Apelles Alexandrum pingere jussus . . .» Bernhard war also Hofmaler oder Leibporträtist und muss schon vor dem 29. Juli 1507 beim Kaiser in Arbeit gestanden haben. Wenigstens besitzt die Strassburger städtische Sammlung von Strigels Hand ein Porträt Maximilians, das laut Inschrift an jenem Tage dem Johanniterordenskomthur Erhard Kienig im grünen Wörth (zu Strassburg) von Constanz aus als kaiserliches Geschenk übersandt worden ist. Erst vom Jahrgang 1510—1511 hören wir wieder von ihm, es heisst a. a. O.: «von bernhart strygil Jareszins 2β», 1512—1513 ferner: «verkauft bernhart strygil 28 ellen linwat 4 ß 6 h»; 1513 wird des Meisters dann noch in einem Brief[2]), den der Humanist und Ottobeurer Klosterkonven-

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1884, 2 Bd. 2. T. S. XXXVI.

[2]) R. Vischer, Jahrbuch S. 48.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tuale Nikolaus Ellenbog an seinen Bruder richtet, an folgender Stelle Erwähnung getan: «Ceterum maximopere velim, ut tabulam parentibus depingi curares per insignem nostri temporis pictorem Bernardum Strigel, qui etiam leva pingit: quod Plinius de Turpilio singularissime refert, eo quod nullus ante eum leva pinxisse memoretur . . .» Also ein berühmter Maler war Bernhard zu damaliger Zeit schon und als besondere Eigenschaft hebt Ellenbog hervor, dass Strigel «auch mit der Linken» malte. Er hat also nicht mit der Linken allein gearbeitet, wie man der Stelle «manu sinistra pingebat» auf dem Cuspinianbilde entnehmen könnte. Von der Familie Strigels hören wir erst spät etwas. Im «Ussgebbüchlin von unserer l. frowen wegen (Frauenkirche) im 1513 u. 1514 jar» schreibt der Pfleger: «item hab ich genommen von bernhard strigels frowen 10β (leytgellt).» Ende desselben Jahres ist diese gestorben, wie aus folgenden Einträgen in den St. Martinspflegrechnungen hervorgeht: («Ein genommen allerley jarteg vnd sibett vnd drissgost»), 1) «von barbara strigline sibend[1]) 2β», 2) «von bernhart strigels frow drisgost[2]) 2β». Diese barbara striglin und bernhard strigels frow sind eine und dieselbe Person, wie aus verschiedenen Umständen hervorgeht, die ich nicht näher erörtern will. — Von jetzt an haben wir vielfach Kunde von Strigel und sein Name begegnet uns immer häufiger sowohl in amtlichen wie in privaten Dingen. Die wichtigsten Gelegenheiten mögen erwähnt sein. Strigel hatte bald nach dem Tode der Barbara wieder geheiratet. Dies ersehen wir aus einem Antwortschreiben des Rates auf eine Anfrage von Esslingen aus, wo davon die Rede ist . . . «das seine erste Haussfrau, die Kantengiesserin, tods vergangen, dann er sey nachmals ettliche Jar bey einer anderen hie gesessen, hab sich für recht Eeleut In brieflichen verkundungen und anderem für recht eleut genempt und halten lassen.» Dieses Ratsprotokoll ist vom 8. August 1519 datiert. Aus dem Inhalt desselben geht aber auch hervor, dass der Meister seine zweite Frau ebenfalls schon durch den Tod verloren hatte. Damit stimmen drei Stellen der St. Martinspflegrechnungen überein, deren erste vom Jahrgang 1519/20 lautet: «Von madelen striglin sibendt 2β», die zweite handelt von ihrem «Drissgost» und im folgenden Jahre 1520/21 nimmt der Pfleger «von bernhart strigel jartag 2β» ein. Dieser Jahrtag konnte nur für Strigels Frau bezahlt worden sein, denn der Meister selber lebte ja noch bis 1528. Aus dem vorhergehenden Jahrgang redet eine Aufschreibung im St. Martinspflegebuch von einer Tochter Bernhards. Ihren Namen erfahren wir nicht. Wie es scheint, war sie das einzige Kind des Meisters und mit ihr sein Geschlecht erloschen. — Der Künstlerruhm Bernhards brachte ihn bald in seiner Vaterstadt zu Ehre und Ansehen. Davon legen die vielen Ämter Zeugnis ab, die er vom Jahre 1516 an alljährlich bekleidete. Er war «Zweener» der Kramerzunft (zu ihr gehörten die Maler), Mitglied des «Dreizehner» Gerichts, «Rathgeb», Zunftmeister der Kramer, «Ainunger», Gerichtssigler, Obmann der Ainunger, Mitpfleger von St. Martin und beim Spital, Einnehmer der «Grofsspendpflege», Bauschauer, Obmann der Bauschauer, Steuerherr, bei den «Sechs» der Zunftmeister und Obmann der «Saltzferker». Dazwischen ging er als Abgesandter des Rats nach Augsburg, Innsbruck, Nördlingen, Nürnberg, Ulm, Ravensburg, Dillingen, Lauingen und Esslingen. Kurz vor dem Jahre 1517 wird Strigel vom Kaiser geadelt worden sein — «nobilis» heisst es in der Inschrift des Cuspinianbildes. Mit diesem Jahre beginnt nämlich eine auffallende Überhäufung von bürgerlichen Ehren in seiner Vaterstadt. Dass Strigel auch in privater Eigenschaft Reisen unternommen hat, beweist u. a. sein Aufenthalt in Wien, wo er das Cuspinianbild und das Familienporträt Maximilians nach seiner eigenen Angabe malte. Welches Vertrauen und welchen Einfluss ferner Strigel zu Zeiten der mit den zwanziger Jahren in Memmingen einsetzenden Reformation bei Rat und Bürgerschaft besass, geht aus den verschiedensten Missionen hervor, die ihm innerhalb der Stadt und nach Aussen, zum Bischof Stadion in Augsburg, zu Peutinger in Nürnberg, zum Städtebund nach Ulm, in diesen Angelegenheiten übertragen wurden. Man darf ohne Übertreibung sagen, dass Strigel in seinen letzten zehn Lebensjahren die bedeutendste Persönlichkeit der Reichsstadt war. Merkwürdig ist dabei aber, dass der Chronist Schorer, der doch über den Tod Ivo Strigels berichtete, das Hinscheiden Bernhards nicht erwähnt. Dafür haben wir aber aus den Ratsprotokollen des Jahres 1528 doppelte Kunde. Einmal ist im Ämterwahlverzeichnis vom 4. Mai 1528 der Name Strigels vom Ratsschreiber mit dem Beisatz «genad Im got» durchstrichen und dann heisst es in einem ausführlichen Protokoll vom 23. Juni d. J.: «es ist erraten, nachdem Bernhard Strigel tods abgangen . . .» Der Meister starb sonach zwischen dem 4. Mai und 28. Juni 1528.

[1]) 7 Tage nach dem Tode gehaltener Seelengottesdienst.
[2]) 30 Tage nach dem Tode gehaltener Seelengottesdienst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das künstlerische Material ist seit dem Jahre 1881 beständig im Wachsen begriffen. L. Scheibler hatte das erste grössere Verzeichnis der Gemälde aufgestellt. Ihm folgte Robert Vischer, und von Zeit zu Zeit tauchen immer noch Werke Bernhard Strigels auf. Die Anzahl seiner Arbeiten ist bereits sehr gross geworden, sodass ich mich nur mit den wichtigsten beschäftigen kann. Die ältesten Arbeiten sind zwei Flügelbilder mit den Heiligen Georg, Martin, Magdalena und Christophorus (Abb. 14) im Besitz von Martin Le Roy in Paris. Über die Herkunft der Stücke konnte ich nichts erfahren. Vermutlich stammen sie aber aus der Schweiz, da die Heiligen Georg, Martinus und vor allem Christophorus dort allgemeine und besondere Verehrung genossen. Leider sind mir nur die Reproduktionen der Gemälde aus der Zeitschrift «Les Arts» 1902, November Nr. 10 bekannt. Die Originale sind um 1490 anzusetzen. Die Personen sind grosse, äusserst schlanke Gestalten in Schrittstellung, mit unsicherer Haltung und ins Leere gerichteten Blicken. Die Gesichter beherrscht eine herbe, verhaltene Stimmung und ein gespannter Ausdruck, der durch den festgeschlossenen Mund und die zusammengekniffenen Augen verursacht wird. Das hagere Antlitz ist zu individualisieren versucht durch zeichnerisch gegebene Falten und Furchen und durch starke Betonung der Backenknochen. Der ganze Typus geht auf magere Formen hinaus, wobei die langen Nasen und dürren Finger mit kraftloser, ungeschickter Haltung besonders auffallen. Unrichtiger Wiedergabe der Körperverhältnisse begegnen wir bei Strigel

Abbildung 14 Altarflügel Besitzer MARTIN LE ROY in Paris

Abb. 15 Detail vom Blaubeurer Hochaltar (Photogr. Hoefle)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allenthalben und sie zeigen deutlich die Grenzen seiner Kunst. Das Beste sind die Gewandpartien, die Stoffmalerei ist mit Liebe geübt. Samt und Pelz sind mit Weichheit gegeben und der Faltenwurf in flotter und grosszügiger Weise gestaltet. Es herrscht auch trotz aller zeichnerischen Führung eine gewisse malerische Anlage im Ganzen. Der Vergleich dieser

Abb. 16 Detail vom Blaubeurer Hochaltar (Photogr. Hoefle)

Gemälde mit der Rückseite des Altares in Dissentis vom Jahre 1489 ergibt die Urheberschaft Bernhards für die dortigen Malereien. Es wiederholen sich Eigenschaften und Motive in reicher Zahl.

Im Anschluss an diese Tafeln ist noch eine Zuweisung zu prüfen, die uns in Berührung mit dem grossen, dem Zeitblom zugeschriebenen Altarwerk in der Blaubeurer ehemaligen Klosterkirche bringt. Robert Vischer[1]) hat einzelne Teile der

[1]) Jahrbuch VI. S. 39.

Malerei dieses um die Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts[1]) entstandenen doppelflügeligen Schreins dem Bernhard Strigel zugewiesen. Es sind das die Taufe im Jordan (Abb. 15) und Johannes d. T. vor den Schriftgelehrten auf der oberen Hälfte der Innenseite des rechten Aussenflügels, dann die Heimsuchung (Abb. 16) und Verkündigung an

Abb. 17 Detail vom Blaubeurer Hochaltar (Photogr. Hoefle)

Zacharias an der entsprechenden Stelle des linken Aussenflügels, schliesslich noch das Abendmahl in der Ölbergszene und die Geisselung in der Dornenkrönung, beide in den oberen Hälften an der Aussenseite des geschlossenen Schreines. Diese Gemälde reden im wesentlichen dieselbe Formen-

[1]) Bei der Reinigung des Altares i. J. 1907 sind zwei Jahreszahlen gefunden worden. Auf der Rückseite des Reliefs mit der Anbetung der Könige steht mit Schwarzstift 1493 und auf der unteren Leiste des Rahmens der Altarrückseite in weisser Farbe 1494 geschrieben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sprache wie die uns bereits bekannten Strigelschen Werke. Es bleibt aber noch ein Rest von Eigenschaften übrig, die wir auf seinen älteren Arbeiten vergeblich suchen. In der Landschaft macht sich eine bessere Perspektive bemerkbar. Der Hintergrund gewinnt an Vertiefung, an organischem Ausbau und innerer Belebung. Der Meister kommt

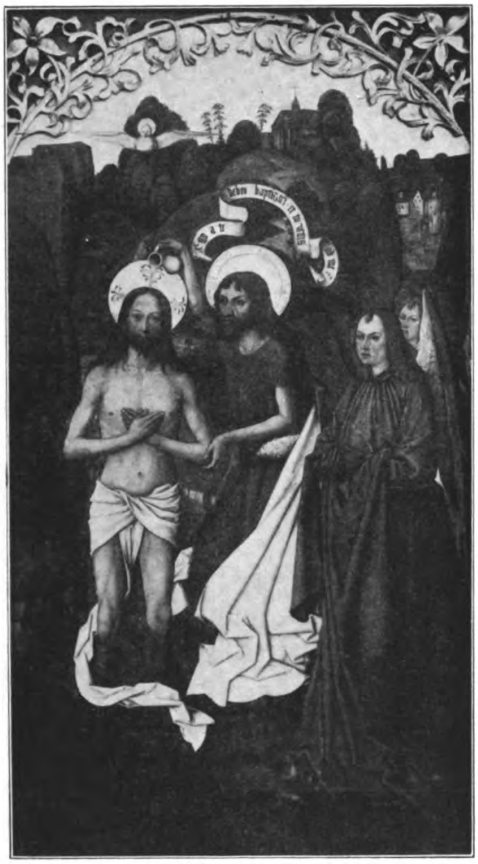


Abb. 18 Detail vom Blaubeurer Hochaltar (Photogr. Hoefle)

auch allmählich dazu, die Umgebung der Personen mit gleicher Liebe zu behandeln wie diese selbst. Von der Darstellung einzelner Personen geht er über zu Gruppen und verbindet sie zu Handlungen. Es sind somit Fortschritte, nicht fremde Eigentümlichkeiten, welche den Unterschied der Blaubeurer Bilder gegenüber den vorhergehenden Werken ausmachen. Vischers Ansicht über die Autorschaft Strigels muss deshalb als richtig anerkannt werden. Aber nicht nur das! Ich muss in der Zuweisung von Tafeln des genannten Altars an Strigel noch über Vischer hinausgehen und für ihn die ganzen Bilder mit der Ölberg- und Krönungsszene in Anspruch nehmen. Es sind die gleichen Gestalten und Formen, nur treten sie nicht so unmittelbar in Erscheinung, weil die erzählten Vorgänge zu viel gebeugte Stellungen verlangten, während wir bisher nur aufrechtstehende Personen zu betrachten gewohnt waren.

Abb. 19 Detail vom Blaubeurer Hochaltar (Photogr. Hoefle)

Ausserdem sprechen auch Technik und Farbe für Strigel. Die Art und Wahl der letzteren spielt bei ihm stets und eine besondere Rolle. In Dissentis war das Blau vorherrschend, daneben sahen wir grün und rot. Dieselbe Skala treffen wir in Blaubeuren wieder. Hier zeichnen sich aber die Farben, ein eigenartiges Stahlblau, ein Zinnoberrot und Grünspangrün bereits durch hervorragende Leuchtkraft aus. Das herrliche Kolorit verrät den Meister in allen späteren Arbeiten und gibt diesen auch schliesslich den kunstgeschichtlichen Wert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es ist ein verhältnismäfsig kleiner Teil von Malereien, der am Blaubeurer Altar für den Memminger Meister in Betracht kommt, obwohl noch eine ganze Reihe von Tafeln seinem Stile ziemlich nahe steht. Es ist dies: Geburt und Beschneidung Christi (Abb. 17), Predigt und Gefangennahme des Johannes auf dem linken geschlossenen Innenflügel und Enthauptung des Johannes und die Salome auf dem geschlossenen rechten Flügel, zuletzt Begegnung Johannis mit Christus und des Heilandes Taufe (Abb. 18) auf dem geöffneten linken Aussenflügel. Bei genauerem Vergleichen ergeben sich jedoch soviele Verschiedenheiten von Strigels Art, dass für diese acht Tafeln eigene Meister angenommen werden müssen. Es ist hier nicht der Platz, auf die Einzelheiten der Stilvergleichung näher einzugehen; ich kann es aber mir nicht versagen, bei dem Altar selbst noch länger zu verweilen und auch über die anderen Teile der Malerei ein paar Worte zu sagen.

Abbildung 20 Sippenaltar auf Schloss Tratzberg
Besitzer Exzellenz Graf A. v. Enzenberg

Bei geöffneten Aussenflügeln bietet der Altar die umfangreichste Ansicht von Bildern und lässt die beste Vergleichung der Teile unter sich zu. Da ist nun die Beobachtung zu machen, dass vier Tafeln der Johanneslegende sowohl koloristisch wie typologisch aus dem Ganzen hervortreten. Der Gang in die Wüste (Abb. 19) und die erste Predigt am geschlossenen linken Innenflügel sowie die Beisetzung von Leib und Haupt Johannis auf dem geöffneten linken Aussenflügel weisen kurze, gedrungene Gestalten auf, in den Gewändern Farben wie Graublau und schimmerndes Hellrot und in der Landschaft weissflüssiges Blau; schliesslich als wichtigsten Punkt richtige Körper- und Raumverhältnisse und einen Reiz der Erfindung und Anordnung, wie er bei den zwei vorhergehenden Meistern nicht zu finden war. In den Bildern ist Licht und Luft, freie Beweglichkeit, abgesehen von einigen ungeschickten Stellungen, liebevolle Behandlung des Details und malerische Auffassung der Landschaft. Dieser Maler ist sowohl technisch als auch stilistisch den beiden anderen Meistern um ein Bedeutendes voraus. Er gehört bei aller sonstigen schwäbischen Gesinnung einer anderen Richtung an, die mehr auf das Plastische hinarbeitet und vielleicht von Bayern und Tirol Anregungen empfangen hat.

Es bleiben dann noch die zwei unteren Bilder der geschlossenen Aussenflügel zur Beurteilung übrig. Diese zwei Tafeln, Kreuztragung und Christus am Kreuz nehmen wiederum eine gesonderte Stellung ein. Hier ist eine augenfällige Anlehnung an Schongauer vorhanden; besonders ist Christus am Kreuz und die rechte Bildgruppe mit den Henkern fast genau nach B. 24 kopiert. Die Disposition der Figuren und der landschaftlichen Teile ist ebenso nach Motiven des Colmarer Meisters gegeben. Die einzige selbständige Erfindung des Urhebers der Tafeln ist die Marienszene. Die Mutter Gottes steht nicht weinend unter dem Kreuze, sondern ist schon im Hinsinken begriffen. Dass die Proportionen über die Schongauerschen Mafse hinausgehen, dürfte sicherlich auf den dominierenden Geist der Werkstatt zurückzuführen sein, die die Malerei des Altares lieferte. Auch handelt es sich hier um einen untergeordneteren Künstler, was aus der Einförmigkeit und Geistlosigkeit der Szenen hervorgeht.

Wir haben also bis jetzt mit mehreren Malern zu rechnen, die sich in die Ausführung der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

20 Bildtafeln geteilt hatten. Diese Meister genauer zu bestimmen ist natürlich nicht einfach und leicht. Bernhard Strigel als einen der Mitarbeiter konnten wir bereits feststellen. Zu der eben besprochenen Kreuztragung scheint mir die gleiche Darstellung am Ennetacher Altar in Sigmaringen Beziehungen zu haben. Dieser Teil des von Jörg Stocker i. J. 1496 hergestellten Altares rührt nach der im Bild vorkommenden Signatur von Martin Schaffner her. In dem schweren Kolorit, den grossen langweiligen Personen und der ungefähr gleichen Typik weisen beide Tafeln Annäherungspunkte auf, sodass Schaffner als Urheber der Blaubeurer Kreuztragung und Kreuzigung angesehen werden könnte.

Abbildung 21 Flügel zum Sippenaltar Nr. 20

Zu den vier Bildern der Johanneslegende, die ich oben zu sammengenommen habe, sind mir Vergleichsobjekte im tirolischen Schlosse Tratzberg bei Schwaz begegnet. Es sind fünf zu einem Altare gehörige Tafeln mit der hl. Sippe als Mittelstück (Abb. 20), dem hl. Franziskus und hl. Bernhardinus als Seitenstücke und der Verkündigung als Flügel (jetzt in einem Rahmen). (Abb. 21.) Bekannt waren diese Bilder schon seit E. v. Enzenbergs Publikation in den Mitteilungen der österreichischen Zentralkommission, wo sie irrtümlich einem Schwazer Buchdrucker Hans Rosenthaler zugewiesen wurden. Enzenberg weist auch auf die grosse Verwandtschaft dieses Altars mit den Wandgemälden des Kreuzganges im Schwazer Franziskanerkloster hin, woher seine Bilder auch stammen. Später hat dann Robert Vischer irrtümlich die Enzenbergischen Tafeln für Originalwerke B. Strigels angesehen. Auch für die Wandgemälde in Schwaz musste Strigel eine Zeitlang seinen Namen hergeben. Über die Verwandtschaft dieses Werkes mit den Blaubeurer Arbeiten ist — die zeitliche Differenz von wenigstens zehn Jahren in Betracht gezogen — folgendes zu sagen: Die Gestalten im Sippenbilde, von denen «Alpheus» und «Maria cleophe» die Züge Maximilians I. und seiner ersten Gemahlin Maria von Burgund tragen, stehen mit voller Freiheit der Bewegung locker und sicher im Raume wie auf den Blaubeurer Tafeln. Die Personen sind von derselben kurzen, gedrungenen Gestalt wie auf den älteren Arbeiten. In Tratzberg zeigt sich dieser Meister zwar etwas routinierter und fortschrittlicher, aber die Grundelemente des Stiles, die Technik, die Farbe und die genrehafte Ausschmückung sind sich gleich geblieben, so dass wir ein und dieselbe Persönlichkeit annehmen dürfen. Dieser Meister wird seine künstlerische Laufbahn in Ulm begonnen und in Tirol beendet haben. Von ihm sind wohl auch die 1521 datierten Gemälde des Schwazer Klosterkreuzganges, die leider so übermalt uud ruinös sind, dass ein sicheres Urteil nicht mehr möglich ist, und schliesslich noch die Bildtafeln mit der Teilung der Apostel, welche Renaissancearchitektur und Dürereinfluss in so hohem Grade aufweisen, dass die Eigenart unseres Meisters nur in wenig Punkten mehr zu sehen ist. Es hängen in Tratzberg noch eine in sechs Episoden erzählte Leidensgeschichte Christi, eine Marter des Judas Thaddäus und eine Enthauptung des hl. Paulus,[1]) welche zehn bis zwanzig Jahre später als die Apostelverteilung und der Sippenaltar entstanden sind. In der Komposition lassen sie unseren Meister noch erkennen, im übrigen dürften sie aber nur mehr als Schulbilder angesehen werden. Am Schlusse des Anhanges werden wir Gelegenheit haben, nochmals auf den Maler dieser Bildwerke zurückzukommen. Für die noch übrigen

[1]) Gegenstücke dazu bilden zwei Tafeln mit der Marter des hl. Andreas und hl. Bartholomäus im Germanischen Museum in Nürnberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

acht Tafeln des Blaubeurer Altars kann ich nur auf verwandte Bildwerke hinweisen. In der Neithardkapelle des Ulmer Münsters hängt unter der Bezeichnung «Zeitblom und Schüler» eine Beschneidung und eine Darstellung im Tempel. Diese beiden Arbeiten nähern sich sehr dem Stile der acht Tafeln. Grosse Verwandtschaft mit den genannten Gemälden weisen auch die beiden Flügel des Niederbronner Altares in der Pfarrkirche in Blaubeuren auf, welche die Verkündigung, Geburt Christi und den Tod Mariens darstellen. Im Zusammenhang mit diesen — weniger mehr mit dem Hochaltar — steht eine vielleicht zehn Jahre später anzusetzende Bildtafel in Karlsruhe (Nr. 45), welche die streitende und triumphierende Kirche verherrlicht und dem B. Zeitblom bislang zugeteilt wird.

Die bisherige Behandlung des grossen Blaubeurer Kunstwerkes bewegte sich vorwiegend auf analytischer Grundlage. Wir wissen nun zwar, dass mehrere Männer an der Malerei mitgearbeitet haben, wir wissen aber noch nicht, welche Werkstatt alle diese Kräfte vereinigt hat. Der Altar steht in der Nähe von Ulm, Ulm ist ein Zentrum damaliger schwäbischer Kunst, Ulm hat in der Mitte der neunziger Jahre einen grossen Maler und einen grossen Bildhauer, Bartholomaeus Zeitblom und Jörg Syrlin d. J. Das nächste ist an diese grossen Meister zu denken, und immer wieder hat man versucht die beiden Künstler mit dem Monumentalwerk in Verbindung zu bringen; doch kein Versuch kann als voll geglückt angesehen werden, ja wird es nie sein können. Es fehlen jedwelche Urkunden, es fehlt auch, wie wir gesehen haben, die Einheit des Werkes. Aber gerade diese Zersplitterung und Vielgestaltigkeit der Teile, meine ich, muss für eine Persönlichkeit sprechen, die über dem Ganzen stand als leitende, organisierende und verbindende Kraft. Eine Werkstatt musste vorhanden sein, die alle Mitarbeiter in ihren Dienst nahm und diese kann nach Grösse und Bedeutung der vollbrachten Leistung nur die in handwerklicher und künstlerischer Beziehung grösste und angesehenste gewesen sein. Als solche können und müssen wir, so lange nichts anderes bewiesen ist, das Atelier des Bartholomaeus Zeitblom in Ulm annehmen. Genau genommen ist bei aller Divergenz der einzelnen Produktionsweisen am Blaubeurer Altar doch eine gemeinsame Grundstimmung vorhanden und diese ist Zeitblomscher Art. Der Geist der Gebundenheit, des Zurückfliessens allen Ausdrucks in das eigene Innere, eine gewisse Scheu vor der Selbstbetätigung gehen auf Zeitblom zurück. Armut und Unbeholfenheit in Handlung und Bewegung sind typische Zeitblomeigenschaften. Auch die hohen, schlanken Gestalten und tiefen, sinnlichen Farben finden sich in den Werken Zeitbloms. Als einzigen Anteil an der künstlerischen Ausführung möchte ich die linke Seite der Predella und die Vorzeichnung zu den Heiligen an der Schreinrückwand ansehen. Im übrigen wird der Meister die technische Leitung und Einteilung in die Hand genommen haben. Die Schnitzerei dürfte in einer anderen Werkstatt hergestellt worden sein, für die ich aber nicht den jüngeren Syrlin heranziehen möchte, da ein Vergleich mit den Chorstühlen am gleichen Orte, die er laut Inschrift 1493 und 1496 fertigstellte, und mit anderen Arbeiten des Meisters keine Beziehungen ergibt. Ulm hatte sicherlich noch andere grosse Bildhauerwerkstätten, wie die vielen schwäbischen Schnitzaltäre, die aus jener Zeit noch vorhanden sind, mit Gewissheit bezeugen. Es wird somit der Blaubeurer Hochaltar eine Arbeit aus Zeitbloms Werkstatt bleiben müssen.[1])

Die Mitarbeit Strigels in Blaubeuren, d. h. an einem Werk, das nur in Ulm entstanden sein kann, verhilft uns zu weiteren wichtigen Aufschlüssen über seine künstlerische Bildungs- und Arbeitssphäre. Im Jahre 1489 sehen wir ihn bei seinem Vater Ivo in Arbeit stehen. Strigel war damals 28 Jahre alt und hatte die Wanderjahre, die nach schwäbischer Handwerkersitte der zum Gesellen vorgerückte junge Mann auswärts zu verleben hatte, längst hinter sich. Das typische Gepräge seiner Kunst ist bei diesen und den etwa gleichzeitigen Pariser Tafeln schon festgelegt. Es sind unter anderen Eigenschaften, wie sie Reber[2]) von Hans Schüchlin nach dem 1469 datierten Altar in Tiefenbronn angibt. «Neben dem Greisenhaften der gefurchten Gesichter und gebleichten Haare» herrscht «das sinnende Erwägen vor, das sich in der Gebärde und in den schmal geöffneten Augen ausspricht.» «Schwärmerische Hingebung und Innerlichkeit ist den Köpfen durchwegs eigen.» «Die Malerei zeigt ein sicheres Impasto in der Weise der Temperamalerei ohne jenes Vertreiben und Verschmelzen der Töne, welches die Gesichter des Moserschen

[1]) Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, weist den Schrein in ausführlicher Begründung Gregor Erhart zu.

[2]) F. v. Reber, Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Sitzungsberichte der philos., philolog. und histor. Klasse der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften. 1894, Heft 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Altarwerkes so kölnisch anmutig erscheinen lässt.» «Die Modellierung lässt nämlich jeden Pinselstrich erkennen und dessen Zug wie die betreffende Farbe abgegrenzt unterscheiden.» Wenn auch im Blaubeurer Altar das Greisenhafte der jüngeren Personen schon mehr geschwunden ist, so ist doch die Schüchlinsche Technik und Auffassung in der ersten Periode Strigels noch deutlich zu erkennen. Das früheste unzweifelhaft von Bernhard herrührende Bild, ein Gemäldefragment mit dem Porträte und Wappen (P P P) eines Memminger Vöhlin (im Besitze des Freiherrn von Lupin in Illerfeld bei Memmingen), zeigt diese Merkmale in voller Klarheit. Die kleine Tafel trägt die unechte Jahreszahl 1445 und stellt in Halbfigur den Stifter des Bildes, einer Dreifaltigkeit, mit gefalteten Händen und dem Rosenkranz vor. Die Wiedergabe des Mannes ist von anerkennenswerter Naturtreue und Festigkeit des Vortrages, aber ganz mit spitzem Pinsel, Strich für Strich hingesetzt. Das Werk dürfte um 1485 entstanden sein. Die Steifheit und Unsicherheit der Haltung sowie die plumpe Naivität der beigegebenen Engel verraten noch grosse Unbeholfenheit im künstlerischen Ausdruck.

Wenn so die charakteristischen Eigenheiten eines jungen Mannes bei einem um vielleicht 25—30 Jahre älteren Meister wie Schüchlin wiederkehren, so ist wohl anzunehmen, dass eine direkte Übermittlung künstlerischer Gepflogenheiten stattgefunden hat. Und dies ist nur möglich, wenn Bernhard bei Schüchlin die ersten Jahre seiner Gesellenzeit zugebracht hat. Die Lehrzeit müssen wir wohl in Memmingen suchen und Ivo Strigel wird seinem Sohn die ersten, wenn auch nicht hervorragenden Kenntnisse in der Malkunst beigebracht haben. Bei dem geringen Niveau der Malerei in der Heimat ist es dann verständlich und natürlich, wenn auswärtige Meister um so grösseren Einfluss auf Bernhard gewonnen haben. Bis jetzt ist bei Strigel stets Abhängigkeit von dem etwas älteren Zeitblom angenommen worden und eine künstlerische Verwandtschaft zwischen beiden kann auch für die Frühzeit nicht geleugnet werden. Die Gründe hiefür sind aber nicht in einem Lehrverhältnis zu suchen, sondern in der Tätigkeit der beiden Männer in der gleichen Werkstatt, nämlich bei Schüchlin. Strigels Beschäftigung in Ulm muss in die achtziger Jahre gesetzt werden; auch Zeitblom ist in dieser Zeit bereits mit Schüchlin eng verbunden, denn er heiratet 1483 dessen Tochter. Was liegt nun näher als anzunehmen, dass Zeitblom auch in der Werkstatt Schüchlins tätig war. Diese Mitarbeit muss schon einige Jahre gedauert haben, bis es zur Heirat der Tochter kam, denn Zeitblom war nicht Ulmer Kind, sondern ein zugewanderter Geselle.[1]) Zu diesen äusseren Beziehungen gesellt sich noch eine innere. Der Corpus-Christi-Altar aus dem Kloster zu den Wengen bei Ulm, der in je zwei Tafeln in die Schleissheimer Galerie (Nr. 78 u. 80)[2]) und in das Bayerische Nationalmuseum (Nr. 300 u. 301) gekommen ist, eine der frühesten Arbeiten Zeitbloms,[3]) zeigt viele Eigenschaften, die oben bei Schüchlin erwähnt sind. Ein weiterer Zusammenhang als der rein äusserliche der Werkstattgemeinschaft besteht nicht. Das beweist schon die bei Strigel in frühen Arbeiten hervortretende temperamentvollere Wiedergabe der Themen und eine eigenartige Unruhe im Gewandstil, welche bei Zeitblom nicht zu beobachten ist. Die beiden Meister gehen auch sonst ihre eigenen, gut zu unterscheidenden Wege. Strigels Stil ist in den Blaubeurer Bildern bereits so gefestigt, dass selbst die unmittelbarste Nähe anderer Meister keinen Einfluss auf ihn gewinnen konnte. Mit den Tafeln in Blaubeuren schliesst auch die erste Periode, d. h. die Frühzeit Strigels ab, die ihn bereits in die vordere Reihe seiner Kollegen gebracht hat.

Am Eingang zur zweiten Epoche steht der sogenannte Memminger Flügelaltar, dem leider die Schreinfiguren fehlen. Die Flügel sind innen und aussen bemalt, in je zwei Felder geteilt und stellen dar: auf der Aussenseite Moses vor dem Dornbusch, Begegnung des Königs Salomon und der Königin Saba, Geburt Christi, Anbetung der hl. drei Könige; auf der Innenseite die Erscheinung des Sternes, den Zug der Könige mit Gefolge, Einzug in Jerusalem und den Besuch bei Herodes. Die Predella enthält Christus und die zwölf Apostel. Der Fortschritt gegenüber den vorhergehenden Arbeiten liegt hier hauptsächlich in malerischen Werten. Der Farbenauftrag hat seine frühere zeichnerische Härte verloren, das Kolorit ist weicher und flüssiger geworden, und der metallische Glanz und die Leuchtkraft haben sich weiter verstärkt. Nur in den Schatten bleibt eine

[1]) Er heisst mit seinem bürgerlichen Namen Zeitblom, führte jedoch den Beinamen Haussner und stammt aus Nördlingen, wohin sein Vater Jörg Haussner aus Nähermemmingen (bei Nördlingen) gezogen war. Vgl. Dr. Diemand: «Bart. Zeitblom, ein Nördlinger Bürgerssohn,» Sammler der Augsburger Abendzeitung Nr. 17 u. 19, 1908.

[2]) Jetzt in der Gemäldegalerie Augsburg Nr. 2064/65.

[3]) Vgl. Katalog der Gemäldesammlung des Bayer. Nationalmuseums von K. Voll, H. Braune und H. Buchheit 1908, SS. 88 und 89.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gewisse Schwere zurück. Daneben vergrössert sich auch die Neigung des Meisters, Unruhe und Bewegung am unrechten Platz anzuwenden. Die Enden und Zipfel der Gewänder werden bis zur Manier brüchig und eckig gestaltet und flattern ohne Sinn und Anlass um die Figuren. Der Altar ist etwa um 1500 anzusetzen und war, nach der Darstellung zu schliessen, für die Dreikönigskapelle in der St. Martinskirche bestimmt. Strigel wird wohl sehr spät eine eigene Werkstatt gegründet haben, da der Dreikönigsaltar die erste seiner uns bekannten selbständigen Arbeiten ist; auch wird seiner erst vom Jahre 1506 an in den Stadturkunden Erwähnung getan. Zeitlich und stilistisch neben diesem Altar stehen zwei Flügel im Bayer. Nationalmuseum. Der eine enthält den Vergiftungsversuch an Johannes dem Evangelisten, der andere stellt die Taufe Christi im Jordan dar. Auf der Rückseite sind Reste von Malereien (ein Bischof und ein Papst). Die Tafeln zeigen deutlichen Strigelschen Charakter mit allen Vorzügen und Schwächen seiner Kunst. Diesen schliesst sich «Davids Einzug» in der Münchener Alten Pinakothek an, wo sich gute Architektur mit charakteristischer Landschaft verbindet. Für die zu spiessbürgerliche Auffassung des Vorganges muss das ausgezeichnete Kolorit entschädigen, das dem Bild eigen ist.

Hier reihen sich die Sippenbilder in Nürnberg an, die um das Jahr 1505[1]) ursprünglich für die Pfarrkirche in Mindelheim (Schwaben) gemalt waren und auf zehn Tafeln die Verwandtschaft Christi und auf weiteren vier die Porträts der Stifterfamilien Rechberg und Frundsberg enthielten. Die letzteren befinden sich im Rechbergischen Schlosse zu Donzdorf. Von den übrigen Bildern befindet sich nur mehr ein Teil der im 19. Jahrhundert angefertigten Kopien in der Mindelheimer Kirche und in der städtischen Sammlung. Bei diesen Bildern hat Strigel wieder einen anerkennenswerten Schritt vorwärts gemacht. Neben der korrekteren Zeichnung, der besseren Anatomie, dem breiteren Farbenauftrag macht sich eine Neigung zur Monumentalität geltend. Wenn Strigel auch durch die Art des Themas — es kommen im Höchstfalle fünf Personen auf einer Tafel vor — zum vereinfachten grossen Stil hingelenkt wurde, so lässt sich doch eine gewisse Absicht des Künstlers nicht verkennen. Hier zeigen sich schon die Vorboten für einen monumentalen Stil, den er später auch wirklich ausgebaut hat. Zeitlich, wenn auch nicht stilistisch schliesst sich dem Mindelheimer Altar der Schussenrieder an, von dem vier Tafeln (Abb. 22) im Kaiser Friedrich-Museum in

Abbildung 22
Detail vom Schussenrieder Altar in Berlin (Photogr. Ges. Berlin)

Berlin hängen.[1]) Sie gehören zum Besten, was Strigel in dieser Periode geschaffen hat. Dar-

[1]) Vgl. den gleichzeitig im Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen erscheinenden Aufsatz von Dr. J. Baum, der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel mit Abbildung der bisher unbekannt gewesenen Donzdorfer Tafeln.

[1]) R. Vischer lässt sie 1515 datiert sein und bemerkt in seinem Verzeichnis, dass die Jahrzahl auf einem Täfelchen links unten im «Tode Mariens» stehe. Ich konnte aber trotz wiederholten Augenscheines keine Jahrzahl finden und auch Herr cand. hist. art. Schwarz (Berlin), der eine Zeit lang Strigelforschungen trieb, bestätigte meine Feststellung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gestellt sind vier Szenen aus der Marienlegende: Geburt, Darstellung im Tempel, Heimsuchung und Tod. Die Häufung von Personen in diesen Bildern erinnert wieder an die Gruppierung auf den Tafeln des Bayer. Nationalmuseums. Die Vorgänge sind breit erzählt, auf szenische Dinge, wie die Innenausstattung der Räume und die Landschaft ist grosses Gewicht gelegt, dabei greift eine starke Charakteristik der Personen Platz. Das bürgerliche Milieu dringt in allen Darstellungen durch und man merkt deutlich, dass Strigel sich dazu Hause fühlte, und mit Vorliebe bei seiner alltäglichen Umgebung Anleihen machte. Es sind lauter derbe Schwaben, die er in seinen Bildern auftreten lässt; je markanter, hässlicher und ungeschlachter er seine Vorbilder findet, desto eingehender und liebevoller konterfeit er sie, verschönert hat er sie niemals. Selbst seine Frauen entbehren nicht des Porträtmäfsigen, wenn er ihnen auch angenehmere Formen aufzuprägen weiss. Strigel zeigt sich hier als der Typus des bürgerlichen Kleinmalers. Die vier Männer im Vordergrunde des Tempelganges, die bei Strigel oft und oft wiederkehren, könnten Mitglieder der Strigelsippe selbst sein, der Bildhauer Ivo, der Maler Bernhard, der Doktor Ivo, der in Memminger Urkunden vorkommt, und der Maler Claus, der mit Arbeiten in der Münchener Frauenkirche vertreten ist. Vor diesen Personen muss man unbedingt an Porträts denken, dazu verleitet auch ihr selbstbewusstes, weltliches Aussehen und das Zeitkostüm.

Abbildung 23 Verkündigung Mariae, Kunsthalle in Karlsruhe (Photogr. Bruckmann)

In den Berliner Tafeln ist noch ein grosser Rest gotischer Auffassung und kompositioneller Gebundenheit vorhanden. Mit dem allmählichen Schwinden desselben, das sich schon im Mindelheimer Altar angemeldet hatte, beginnt ein neuer Abschnitt in der künstlerischen Entwicklung Strigels. Vier, ebenfalls in Berlin befindliche, zu einem Altare gehörige Bilder mit den Heiligenpaaren Katharina und Laurentius, Margaretha und Vitus, Maria Magdalena und Johannes der Täufer, Elisabeth von Thüringen und Kaiser Heinrich II. stehen am Eingang zu dieser Periode. Diesen folgen stilistisch zwei Tafeln in Karlsruhe, Verkündigung Mariae (Abb. 23) und Fusswaschung. Hier kommen wir schon tief in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinein und Strigel erhebt sich nunmehr zu einer Monumentalität der Form, die ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen hausbackenen Anlage ist und uns direkt in Staunen setzen kann. Wenn sein Streben nach Grosszügigkeit auch hier eine Stütze in der Wahl des Themas findet, so gibt doch erst die Art und Weise der Behandlung seinen Personen den erwähnten Charakter. Die Figuren sind in enormer Grösse und Massigkeit, in ernster, feierlicher Ruhe hingemalt, die Gewänder wuchtig und mit plastischer Schwere gestaltet. Die Naturwahrheit grenzt dabei oft an Karikatur und für seinen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Realismus gibt es keinen Zwang. Um Schönheit der Personen war es Strigel nie zu tun, im Gegenteil, er scheint sich manchmal im Hässlichen direkt gefallen zu haben. Neben die Monumentalität tritt bei diesen Bildern auch wieder ein neuer Vorzug in der Farbe. Die Tiefe derselben beginnt aufzuhellen, silbriger Schimmer legt sich über das Kolorit und auch der Einfall der Lichtstrahlen wechselt. Während sich bis zum Schussenrieder Altar alle Schatten des Bildes von links nach rechts ziehen, ist der Verlauf derselben jetzt umgekehrt. Das mag wohl mit der Gewohnheit des Meisters in späteren Jahren mehr mit der linken Hand zu malen, zusammenhängen. Die Berliner Heiligenpaare, die Verkündigung Mariä und die Fusswaschung der Apostel sowie eine Himmelfahrt Mariä in Sigmaringen gehören zu den besten und reifsten Arbeiten des Meisters, derentwegen er es verdient, aus der grossen Anzahl mittelmäfsiger Talente hervorgehoben zu werden. Spät war es ihm vergönnt, auf künstlerische Höhe zu kommen, aber dafür hat ihn auch das Schicksal vor einem eigentlichen Altersstil bewahrt. Es sind nur einige wenige Punkte, in denen sich der Meister in den letzten Jahren noch geändert hat, aber sie sind wichtig genug, um auf sie näher einzugehen. An Arbeiten kommen für diese Zeit in Betracht: Abschied Mariä von ihrem Sohne, Entkleidung Christi (früher Berlin), zwei Tafeln mit den Einsiedlern Antonius und Paulus im Augustinergymnasium in Meran, ein 1521 datiertes Altarbild mit Petrus und Paulus im Besitz der Familie des † Hofrates Ig. Streber (München) und eine Verspottung und Grablegung Christi (Abb. 24) in Karlsruhe. Bei diesen Bildern tritt der Versuch Stimmung und geistigen Ausdruck in die Handlung zu bringen, mächtig hervor; aber leider bringt der Künstler es nur zur schlechtverhüllten Grimasse, so beim Abschied der Mutter und bei der Grablegung des Sohnes. Auch im Farbenvortrag und in der Wiedergabe der Landschaft hat sich eine Wandlung vollzogen. Die Malweise wird ganz breit und breiig, ja manchmal sogar bequem und nachlässig, von der früheren zaghaften und späteren solid kräftigen Pinselführung ist nichts mehr zu spüren. Es sehen daher manchmal die Formen auch ganz verblasen und verschwommen aus. Die Landschaft, die in der vorigen Epoche der wahren Natur sich schon weit genähert hatte, wird jetzt zum richtigen Naturausschnitt und Licht und Luft gewinnen Einfluss auf die Szenerie. Strigel weiss dieser Auffassung eine ganz gute Form zu geben, wie das der Abschied Mariä und die Grablegung zeigen, wenn er auch dabei Anregungen und Vorbildern Albr. Dürers gefolgt ist. Strigel hat sich beinahe bis an sein Ende von Nachahmungen anderer freigehalten, unentwegt ist er bis ins Alter seinen eigenen Weg gegangen und selbst die Renaissance konnte ihn nur zu wenig Zugeständnissen bewegen. Renaissanceformen hat er nur, und zwar im bescheidensten Mafse, bei der Türe in der Verspottung zu Karlsruhe und in der Landschaft der Beweinung angewendet.

Abbildung 24 Grablegung Christi in Karlsruhe (Photogr. Bruckmann)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Entwicklung, die Bernhard Strigel als Porträtmaler genommen hat, ist so ziemlich die gleiche wie wir sie aus seinen Kirchenbildern kennen. Seine Verbindung mit dem Kaiser Maximilian kam ihm sehr zustatten; dieser verdankte er indirekt wohl auch seine Berühmtheit unter den Zeitgenossen. Maximilian weilte oft und gerne in Memmingen und dadurch war es dem Bernhard möglich, mit ihm in Beziehung zu treten. Dem Kaiser dagegen mag die Sicherheit gefallen haben, mit der Strigel Porträtähnlichkeit zu erzielen gewusst hat. Maximilian brauchte viele Bilder zu Geschenkzwecken und so hatte Strigel immer neben seiner Historienmalerei mit Porträtieren zu tun. Jene Zahlung vom Dezember des Jahres 1507 (s. oben) wird für solche Arbeit geschehen sein und das dem Johanniterordenskomtur Erhard Kienig im grünen Wörd in Strassburg vom Kaiser unterm 29. Juli 1507 von Konstanz aus geschickte Porträt mag die erste Arbeit Bernhards für seinen Gönner gewesen sein. Wenigstens zeigt dieses im Strassburger Museum jetzt befindliche Bild noch am ersten Originalität, während alle anderen mehr oder weniger Kopisten- oder Werkstattarbeiten darstellen (so die Porträte in Augsburg, St. Florian, Wien). Strigels Charakterisierungskunst besteht durchwegs im Erfassen äusserer Merkmale, den geistigen Inhalt seiner Personen malerisch darzustellen ist ihm nie ganz gelungen. Die Fortschritte seiner Kunst liegen somit nur in Äusserlichkeiten. Anfangs wendet er Profilstellung an, bei Männern von links, bei Frauen von rechts (vgl. die verschiedenen Maximilianporträte, die Gegenstücke von Mann und Frau in der Lichtensteingalerie in Wien, die erste Gemahlin Maximilians, Maria von Burgund[1]) in Münchener Privatbesitz und im Ferdinandeum zu Innsbruck, die Dame im New-Yorker Metropolitan-Museum). Selten kommt es vor, dass eine Frau von links nach rechts dargestellt ist; dann liegt aber der Grund zur Abweichung darin, dass zwei Frauen als Gegenstücke zueinander gehören, wie bei Sybilla von Freyberg und ihrer jüngeren Schwester. In späterer Zeit wagt sich der Künstler daran, die Personen auch ganz von vorne zu malen.

Während bei den Gruppenbildern des Konrad Rehlingen (München), des Kaisers Maximilian (Wien) und des Cuspinianbildes (Berlin) alle Abstufungen vom Profil bis zum «en face» vorkommen, ist das Porträt Johanns II. von Monfort (Donaueschingen) das erste Einzelbild mit der Darstellung von vorne. An einzelnen Porträts sind dann noch folgende hervorzuheben: das Bild einer vornehmen Dame, das dem Lukas Cranach zugeschrieben war, im Metropolitan-Museum in New York[1]), ferner die beiden Bildnisse von Mann und Frau in der Lichtenstein Galerie in Wien, tüchtige, wenn auch etwas harte Arbeiten, die jedoch übertroffen werden von den beiden um 1513 entstandenen Damenbildnissen im Besitze der freiherrlichen Familie von Freyberg auf Haldenwang (Burgau). Die ältere von links nach rechts gewendete Frau ist die 1521 oder 1523 verstorbene Sybilla von Freyberg, geborene Gossenbrot, Inhaberin des Schwanenordens und Gemahlin des Ludwig von Freyberg. In der Stuttgarter Gemäldegalerie befindet sich eine Doppeltafel mit den beiden genannten Ehegatten. Das Bild ist von Schaffner gemalt und stellt, trotzdem die Datierung zwischen 1520 und 1525 fällt, die Sybilla um gut 10 Jahre jünger dar. Spricht nun dieser Umstand einerseits schon für die Benützung einer älteren Vorlage, so macht andrerseits die Gleichheit der künstlerischen Auffassung und Stoffbehandlung sowie die sonst bei Schaffner nicht übliche Flachheit der Modellierung ein Arbeiten Schaffners nach dem Strigelschen Porträt der Sybilla zur Gewissheit. Das Gegenstück zu Sybilla ist ein junges Mädchen, wahrscheinlich eine unverheiratete Schwester der Vorgenannten. Die Fleischfarbe ist hier toniger mit einem Stich ins Goldgelbe, die Modellierung etwas weicher, das Aussehen der Dargestellten anmutig und lieblich. — Das schönste Frauenporträt Strigels enthält das Ferdinandeum in Innsbruck. (Abb. 25.) Die überaus helle und zarte Karnation gibt dem weichen, rundlichen Gesicht etwas freundlich Schönes. Die reiche Brokatgewandung mit den kurzen Ärmeln und weiten, weissen, faltigen Unterärmeln, mit der Goldstickerei auf dem Brustsaum weist auf eine vor-

[1]) Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters, III. p. 139 (und darnach scheinbar Muther, Malerei, II. p. 207) gibt Bild und Beschreibung einer Dame, die reichen Schmuck und prunkvolle Kleidung mit Stickereien trägt. Auf dem Quersaum des Mieders sind die Buchstaben M B zwischen den Zeichen des goldenen Vliesses und zwei Andreaskreuzen eingestickt. Dieses Monogramm deutet Hefner-Alteneck Maximilian und Blanka, d. i. Blanca Maria Sforza, seit 1494 zweite Gemahlin des Kaisers († 1511). Es liegt aber näher, M B als Maria von Burgund zu nehmen. Dazu verleitet auch das burgundische Andreaskreuz und die auffallende Ähnlichkeit des Porträts mit dem der Kaiserin auf dem Wiener Familienbild, wo sie durch die Inschrift als Maria von Burgund gekennzeichnet ist. Auch die Dame im Ferdinandeum ist als die erste Gemahlin Maximilians anzusehen; die Ähnlichkeit mit dem Wiener Bild ist unverkennbar.

[1]) R. Stiassny, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 1892, III. SS. 257—260.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nehme Dame. Die Ähnlichkeit der Züge mit denen der Frau im Wiener Familienbild des Kaisers Maximilian verrät, dass wir ein Bild der Maria von Burgund vor uns haben. Die Landschaft in dem bei Strigel üblichen Fensterausschnitt ist übermalt. — Das Porträt eines Haller in der Alten Pinakothek, das unter Strigels Namen geht, ist wohl eine Kopie nach einem gleichen Bilde in Budapest. Es muss

Abbildung 25 Porträt der Maria von Burgund, Ferdinandeum, Innsbruck (Photogr. Gratl, Innsbruck)

schon aus der Flauheit der Ausführung geschlossen werden, dass hier keine Originalarbeit vorliegt.

Das Hauptwerk Bernhard Strigels — in der ganzen grossen Zahl seiner Werke — sind sodann die zwei Tafeln mit den Porträten des Konrad Rehlingen von Hainhofen (bei Augsburg) und seiner Kinder aus dem Jahre 1517 (Alte Pinakothek). Mächtig und breitspurig steht der alte Rehlingen vor uns, im pelzverbrämten Mantel, den Blick etwas nach rechts, die Hände ineinander gelegt. Die hellen blauen Augen schauen etwas kraftlos in die Welt hinein, während die scharf gebogene Nase, der festgeschlossene Mund und der Vollbart der Erscheinung einen männlich ernsten Ausdruck und Charakter verleihen. Dabei wirkt der hellgoldige Fleischton angenehm und weich. Die Details sind fein und sorgfältig ausgeführt. Die Darstellung an sich weist einen so monumentalen Charakter auf, dass man dabei an die besten Arbeiten der Renaissance denken muss. Die Schwächen in der Modellierung lassen sich allerdings auch hier nicht verkennen. Die Tafel mit den acht Kindern, vier Knaben und vier Mädchen, ist langweilig in der Komposition und härter im Kolorit. Dafür ist aber der Familientypus bei den einzelnen Kindern mit Schärfe und genauer Abstufung gegeben, so dass trotz aller Ähnlichkeit keine Einförmigkeit zu beobachten ist.

Die umfangreichste Arbeit für das Kaiserhaus ist das Bild Maximilians mit seiner Familie. (Abb. 26.) An Farbenpracht überragt es die Rehlingerbildnisse, in der Modellierung steht es hinter diesen zurück. Strigel hat hier offenbar aus dem Gedächtnis oder nach Vorbildern gearbeitet; Maria von Burgund, Maximilians erste Gemahlin, war ja seit 1482 tot und die übrigen Personen, der Kaiser, sein Sohn Philipp von Spanien und seine Enkel Karl und Ferdinand sowie Ludwig II. von Ungarn zeigen ausser den Äusserlichkeiten des habsburgischen Typus nur verschwommene Züge. Die Tafel, welche um die Zeit der Rehlinger Bilder entstanden sein mag, dafür zeugt der gemeinsame Charakter der Landschaft und die härtere Zeichnung, war ursprünglich als Sippenbild gedacht. Das geht daraus hervor, dass unter den heutigen Aufschriften noch Sippennamen zu erkennen sind; unter «Ferdinandus I Imp.» steht «Simon justus», unter «Carolus V. Imp.» bemerken wir «Simon Zelotes conso . . .» Diese Umtaufe hat Strigel selbst vorgenommen, und zwar kurz nach dem Tode des Kaisers, 1520, nach der Wahl Karls zum deutschen Kaiser und der Ernennung Ferdinands zum römischen König. Auf der Rückseite des 1520 als Pendant entstandenen Familienbildes des kaiserlichen Rates Cuspinian nennt Strigel das Kaiserbild «prima tabula» und gibt die Namen der Dargestellten analog den dortigen Beischriften an. Mit der Umänderung der Namen hatte das Wiener Bild den Charakter der Sippe verloren und Strigel hat deshalb die Rückseite mit einer neuen Sippe bemalt. Der gleichen Zeit, wie die kaiserliche Familie, gehört auch das Einzelbildnis des Ludwig II. von Ungarn an, welches eine fast genaue Wiederholung aus der Gruppendarstellung bietet. Dem landschaftlichen Charakter des Fensterausschnittes nach gehört hieher auch das früher im Besitze des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Graveurs Seitz in München befindliche, im klassischen Bilderschatz reproduzierte Porträt einer Dame, die bisher als die zweite Gemahlin Maximilians Blanka Maria angesehen wurde, aber nach dem oben in der Fussnote auf Seite 129 Gesagten die erste Gemahlin des Kaisers darstellt.

Was nun die künstlerische Beurteilung des Cuspinianbildes betrifft, so muss hier Zurückhaltung geübt werden, da durch Reinigung und Restauration die Formen vielfach verwischt und verblasen sind. Die Richtung auf das Wesentliche der Körperbildung und die Wiedergabe der unterscheidenden äusseren Merkzeichen sind trotzdem deutlich zu erkennen. Wichtig ist uns das Bild vor allem durch seine Inschrift geworden, die für die Strigelforschung von Hauptwert gewesen ist.[1]) Als eine bedeutende Arbeit des Memminger Meisters ist zuletzt das Porträt des Grafen Johann II. von Montfort und Rotenfels zu nennen, das sich in Donaueschingen befindet. Laut Inschrift im oberen Teil des Bildes ist Johann im Jahre 1520 «abkonterfet» worden, als er 52 Jahre zählte. Vom roten Grunde hebt sich der ausdrucksvolle Kopf ab. Das hellrötliche, mit feinem Pinsel gemalte Gesicht, von dunkelblondem Haar und Bart umrahmt, ist von markigen Zügen belebt, blaue, sprechende Augen schauen etwas schräge nach oben. Abgesehen von der unschönen Hand ist alles fein und sorgfältig durchgeführt und in der Naturtreue und Unmittelbarkeit der Wirkung darf es dem Besten gleichgestellt werden, was Strigel gemalt hat. Dieser Johann von Montfort, der Ältere genannt, starb am 19. Sept. 1529. Nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, der Apollonia Gräfin von Kirchberg, hatte er sich mit der Witwe seines Vetters, des Grafen Ulrich von Montfort des Jüngeren († 16. April 1520), Magdalena geb. Gräfin Öttingen vermählt.[1]) Für diesen Ulrich von Montfort hat Strigel ebenfalls gearbeitet.

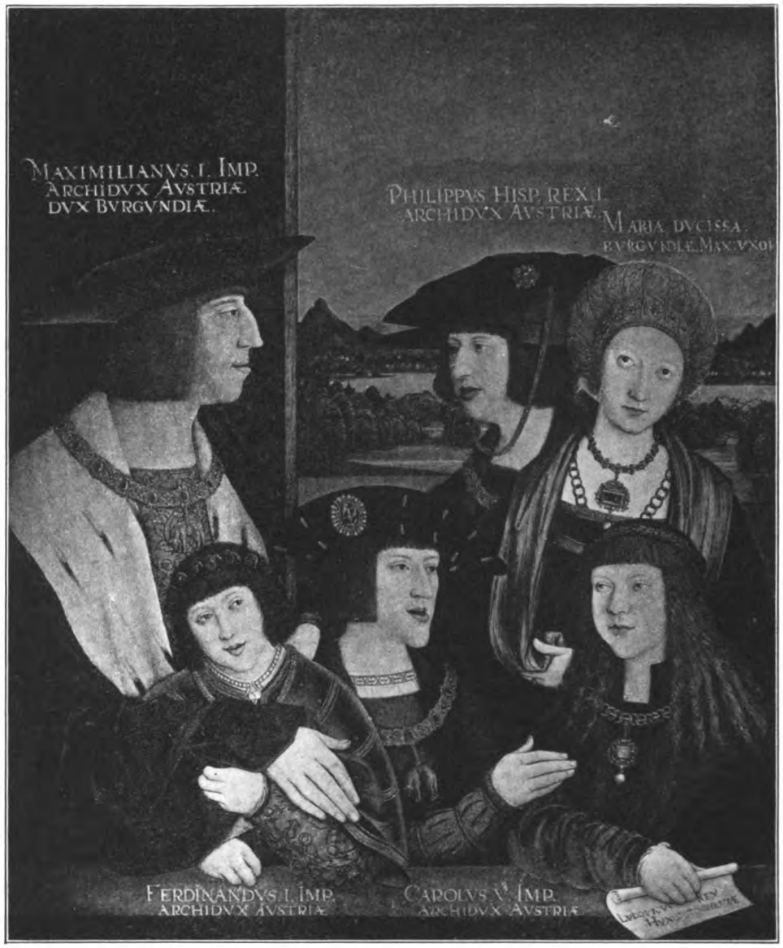


Abbildung 26 Familienbild Kaiser Maximilian I., Kunsthistorisches Hofmuseum Wien (Photogr. Bruckmann)

Im Schlosse Maihingen, dem Fürsten von Öttingen-Wallerstein gehörig, befinden sich zwei Altarflügel, welche nach ihrer stilistischen Eigenart auf den Memminger Meister klar und bestimmt hinweisen. Auf der Vorderseite sind dargestellt: die Tröstung Annas durch den Engel und die Begegnung Joachims mit Anna unter der goldenen Pforte; beidemale begleiten

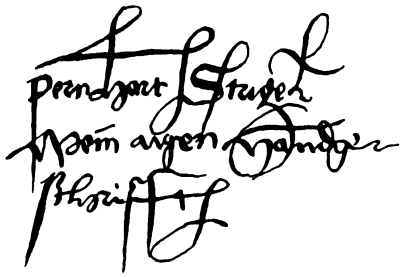
[1]) Inschrift siehe im Verzeichnis der Werke.

[1]) Vanottis Geschichte der Grafen von Montfort und Werdenberg. 1845. S. 146.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Texte die Handlung; die Rückseite zeigt Graf Ulrich von Montfort in voller Rüstung knieend und Magdalena von Öttingen, seine Gemahlin. Auf den Rahmen steht das Todesdatum Ulrichs «† 1520» und Magdalenas «† ?» Die Tafeln sind mittelmäfsige Arbeiten und können um 1520 wohl entstanden sein, der Stil spricht nicht gegen diese Datierung. Die Beischriften sind vielleicht auf den Bildrahmen gesetzt worden, als die Tafeln durch die zweite Heirat der Besitzerin in das Eigentum Johanns II. übergingen. Jedenfalls aber fallen diese Zutaten nach 1520 und vor 1525, da in letzterem Jahre Magdalena gestorben ist.

Das Urteil über Bernhard Strigel lässt sich nun folgendermafsen bilden: Er war ein Künstler, der trotz mittelmäfsiger und auf das Bürgerliche gerichteter Veranlagung doch einzelne grosse und wertvolle Leistungen hervorgebracht hat, die ihn über den Durchschnitt seiner Zeit heben. Seine Bedeutung liegt im Kolorit und in der Realistik der Darstellung. Strigel schwankte zeitlebens zwischen zwei Strömungen hin und her. In dem Streben, die Personen der heiligen Handlungen aus seinem Milieu, dem Alltag, zu entnehmen und so die biblischen Vorgänge als Geschehnisse des Alltags zu gestalten, d. h. zu verweltlichen, ist er ein Vorkämpfer spezifischer Renaissanceideen. Jedoch sein Kampf mit der Natur und ihren Formen, die er nie ganz zu beherrschen gelernt hat, zeigt den Zusammenhang mit der Gotik. In seiner Heimat ist Strigel der Hauptvertreter und Abschluss einer Schule, die durch ein und ein halbes Jahrhundert den Ruf Memmingens als Kunstsitz begründete und hochhielt, Ansehen und Einfluss besass und die nähere und weitere Umgebung mit den Erzeugnissen ihres Kunstfleisses versorgte. Was Ulm und Augsburg zu damaliger Zeit im grossen waren, das stellte Memmingen entsprechend seiner beschränkteren politischen Bedeutung im kleinen dar, nämlich einen Mittel- und Ausgangspunkt für die Kultur und Kunst der schwäbischen Lande. Ihr Gesamtcharakter kann als ebenso einheitlich und eigenartig angesehen werden, wie er bei den grösseren Schwestern Augsburg und Ulm gewesen ist.[1])



[1]) Herr Dr. J. Baum-Stuttgart hatte die Freundlichkeit, die Korrektur mitzulesen. Er hat mich auch darauf aufmerksam gemacht, dass die Tafel von Hans und Ivo Strigel nach Stuttgart kam, dass die Jahrzahl auf der noch verschollenen zweiten Tafel statt 1438 wohl 1458 zu lesen sei. Ferner machte er mir Mitteilung über seinen gleichzeitigen Aufsatz über den Mindelheimer Altar im Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 1914 H. 1, worin er den Nachweis führt, dass der Altar um 1505 entstanden ist und dass die Stifterbildnisse sich im Rechbergischen Besitz auf Schloss Donzdorf befinden. Auch sonst verdanke ich noch manche Aufklärung der Güte des genannten Herrn, wofür ich ihm meinen besonderen Dank ausspreche.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

STAMMBAUM DER «STRIGEL»[1])

I. **HANS** (I.) † **1461,** Maler
(Ehefrau Anna)

II. PETRUS Baccalaureus — **HANS** (II.) † 1465 Maler — **JVO 1430—1516** Maler u. Bildhauer — Anna verehel. mit Hans Schratt — Ursula — Agatha

III. HANS (III.) Maler † 1510 — **CLAUS** (1500) Maler — Michel † 1518 — JVO † 1527 zu Kaufbeuren, Doktor — Margareth verehel. mit Hans Goldschmid Maler — **BERNHARD,** Maler **1460/61—1528** verehel. 1) mit Barbara Kantengiesserin † 1513/14 2) Magdalena † 1519

IV. VICTORINUS 1524—1569, Theologe † in Heidelberg. — 1) eine Tochter

[1]) Vgl. Rob. Vischer, Anzeig. VI. 121.

ANHANG:

HANS MALER VON ULM (UM 1525), MALER ZU SCHWAZ.

Im Anschluss an die Werke Bernhard Strigels muss einer Reihe von Bildnissen gedacht werden, die unter Strigels Namen gingen, ohne offenbar den vollen Charakter seiner Kunst zu besitzen. Sie wurden dann meist als Schule, in seltenen Fällen als Originalwerke verzeichnet, bis Max J. Friedländer[1]) alle diese Porträts zu einer Folge von 26 Nummern vereinigte und einem Maler, Hans von Schwaz, zuwies. Die stilistischen Merkmale deuteten klar und bestimmt auf den Zeitblomkreis in Ulm, wobei die Verwandtschaft mit der Art Bernhard Strigels als wichtigstes Moment daneben stand. Den Namen «Hans von Schwaz» konstruierte Friedländer aus einem Monogramm mit dem Zusatz MZS, das sich auf einem Bilde der genannten Serie in der Galerie Ellesmeres im Bridgewater House zu London befindet. Die Buchstaben MZS las er als «Maler zu Schwaz» und das H des Monogramms als «Hans», wobei der Familienname als mit M beginnend gedacht war. Da urkundlich ein «Hans von Schwaz» bekannt war — er ist in den Jahren 1500 und 1510 als Kopist kaiserlicher Bildnisse genannt und steht in höfischem Auftrag[2]) — und verschiedene Porträts aus dem Fuggerkreise dem Entstehungsorte nach auf Tirol und insbesondere auf Schwaz hinwiesen, so hatte Friedländer um so mehr Grund, den Wohnsitz dieses Monogrammisten in Schwaz anzunehmen. Diese wertvolle Hypothese fand dann ihre überraschende Bestätigung durch die Inschrift auf einem Porträte Anton Fuggers, das aus dem Besitze des Grafen Franz Thun zu Tetschen bekannt wurde.[3]) Da stand auf dem unteren Teile der Rückseite in kleiner Antiqua der Künstlername «Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwatz». Da sich auch dieses Bild den übrigen bekannten Porträten anreihte, so war Friedländers Annahme in glänzender Weise bestätigt. Das Merkwürdige an die-

[1]) Repertorium Bd. XVIII S. 411 u. Bd. XX S. 362.

[2]) Vgl. Friedländer a. a. O.

[3]) G. Glück, Jahrb. d. kunsthist Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1906 Bd. XXV H. 5 S. 245 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 27 Wolfgang Tanvelder, Rom, Palazzo Corsini (Photogr. Alinari)

dass Hans Maler unter den Bildern, die er nachweislich für den Kaiser und seine Familie zu kopieren hatte, viele Arbeiten Bernhard Strigels, des «Hofmalers», vor sich hatte und deren Stil getreulich nachbilden musste. Dass er dadurch in die Art Strigels hineinkam und zeitlebens in seinem Stil hängen blieb, ist nichts Verwunderliches. Dabei müssen wir aber doch unterscheiden zwischen Originalarbeiten Hans Malers und Kopien nach Bernhard Strigel. Als Arbeiten der zweiten Art möchte ich den Karl V. im Wiener Hofmuseum, die beiden Welzerbildnisse in der Wiener Akademie und nicht zum wenigsten den Anton Fugger (mit Inschrift) in Tetschen annehmen. Sie weisen neben der strigelmäfsigen Aufmachung grobe, oberflächliche und verständnislose Behandlung auf, typische Kennzeichen der Kopistenarbeit. Zur anderen Gattung rechne ich Bilder wie den Wolfgang Tanvelder (Abb. 27) in Rom, den Joachim Rehle (Abb. 28) und den bartlosen jungen Mann in Dresden und auch den Ronner in der Alten Pinakothek. Es sind das Arbeiten, die wegen ihrer hohen Farbenqualität, der soliden Technik und der reifen Kunstsprache schon wieder Anlass gegeben haben, die Zuteilung an Bernhard Strigel von neuem zu versuchen. Man wollte dann nur

ser Signatur war nur, dass Beruf und Familienname gleich waren. Doch fand ich den Namen «Maler» in Schwaben noch anderweitig vertreten. In den Ulmer Bürgerlisten von 1460 ist ein «Ludwig Mauler» (Maler) erwähnt,[1]) der wohl der Vater des Hans Maler sein könnte. In Memminger Urkunden begegnete mir zwischen 1510 und 1520 einigemale dieser Name, der jedesmal die Familie, nicht den Beruf bezeichnete. Sonstige Notizen über das Geschlecht des Schwazer Meisters waren nirgends zu finden. In Schwaz selbst ist alles urkundliche Material durch einen Brand zerstört, der anfangs des vorigen Jahrhunderts einen grossen Teil der Stadt in Asche legte.

Die Zugehörigkeit Hans Malers zur schwäbischen Kunst ist durch das Bekanntwerden seiner Heimat vollständig erklärlich geworden. Es befremdet auch die stilistische Verwandtschaft mit dem grossen Ulmer Barth. Zeitblom nicht mehr. Nur die Ähnlichkeit seiner Porträts mit denen Strigels harrt noch der Erklärung. Diese kann aber leicht durch den Hinweis gegeben werden,

Abbildung 28
Porträt des Joachim Rehle in Dresden (Photogr. Bruckmann)

[1]) Vgl. Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886 S. 418, Anmerkung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mehr die schwachen Porträts dem Hans Maler belassen. Aus diesem Dilemma führt aber glatt meine Teilung des Werkes Malers in Originalporträt und Porträtkopie. Die letztere kann sogar von Gehilfen gefertigt sein, während erstere eigenhändige Arbeit des Meisters sein muss. Es ist anzunehmen, dass Hans Maler sich auch in Kirchenbildern betätigt hat. Was er hier geschaffen und wen er sich zum Vorbild genommen hat, wissen wir nicht, wir sind lediglich auf Vermutungen angewiesen. Es muss als eine unglückliche Fügung angesehen werden, dass damals der Name des Meisters in Ulm noch nicht bekannt war, als jenes von Passavant[1]) erwähnte, mit dem Monogramm versehene Gemälde mit der Familie der hl. Anna aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts noch im Besitze des Herrn von Entres in Ulm war. Hier wäre vielleicht die letzte Frage, die so mühsam auf schwankende Hypothesen gebaut werden muss, mit einem Male durch Tatsachen gelöst gewesen. Die bestehende Ungewissheit kann auch nicht dadurch vermindert werden, dass Passavant[1]) in einem von Brulliot I. Nr. 2410 beschriebenen Kupferstich mit der Madonna in weit ausgebreitetem Mantel und dem gleichen Monogramme, aber der verkehrt eingestochenen Jahreszahl 1501 einen Nachahmer Martin Schongauers findet. Am ehesten könnten wir sicheren Boden gewinnen, wenn auf

Abbildung 29 Detail aus dem Stammbaum Maximilian I., Schloss Tratzberg, Tirol (Photogr. Otto Schmitt-Wien)

den von Graf Enzenberg schon hervorgehobenen stilistischen Zusammenhang zwischen den Wandgemälden im Kreuzgang des Schwazer Franziskanerklosters und dem Sippenaltar sowie der Apostelverteilung in Tratzberg einerseits und dem Maximiliansstammbaum im Habsburgersaal des Schlosses andererseits jetzt noch mit Sicherheit aufgebaut werden könnte. Da aber die Schwazer Wandgemälde in ihren wichtigsten Teilen fast zerstört oder restauriert sind und den Tratzberger Stammbaum mit geringer Ausnahme ebenfalls eine Renovation betroffen hat, so kann nur mehr eine bedingte Lö-

[1]) Vgl. Nagler, Monogrammisten III Nr. 1245.

[1]) Nagler a. a. O.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sung gegeben werden. Friedländer gibt als hervorragendste Kennzeichen für die Art Hans Malers strenge Zeichnung, starke Betonung der Umrisslinie, sorgfältige spitzpinselige Behandlung von Haaren und Pelzwerk an; daneben fällt die unrichtige, nach vorne überneigende Stellung der Augensterne auf, während im übrigen gute Modellierung der Köpfe, wächserner, gelblicher Fleischton und ausdrucksloser, ins Leere gerichteter Blick den Meister am ersten verraten. Diese Merkmale lassen sich auch am Stammbaum — in meist vergröberter Form zwar — wieder erkennen, sodass Hans Maler mit vielem Recht als Meister desselben genannt werden könnte. Er wäre aber auch aus anderen Gründen für diesen grossen Auftrag wie geschaffen gewesen. Durch seine Arbeiten für den Kaiser war er ohne Zweifel mit der Ahnengalerie Maximilians ziemlich vertraut und dann war hier kein Originalwerk zu leisten, sondern — wie Dr. Fr. Kenner[1]) nachweist — nach einem älteren (jetzt verschollenen) Stammbaum, der auch den Ambraser Stammtafeln (Hofmuseum Wien) als Vorlage gedient hatte, zu arbeiten. Die Entstehung der Tratzberger Genealogie (Abb. 29) ist zwischen 1510 und 1516 zu setzen; darauf weist wenigstens das Alter der jüngeren Mitglieder des Kaiserhauses hin. Auch hier ist zunächst und längere Zeit Bernhard Strigel als Maler oder wenigstens Vorzeichner angesehen worden, muss nun aber dem Schwazer Meister den Vorrang lassen. Wenn man einen Zusammenhang zwischen dem Stammbaum und den Sippenbildern, wie ihn Enzenberg betont und auch ich zugeben muss, bestehen lässt, so müssen sowohl diese wie auch die Schwazer Kreuzgangfresken und die vier Tafeln der Johanneslegende am Blaubeurer Hochaltar als Arbeiten Hans Malers gelten. Beziehungen zu Tratzberg hat der Meister auch in späterer Zeit noch gehabt, dies geht daraus hervor, dass er im Jahre 1524 eine Tänzlin, die Gemahlin des Moritz Welltzer, porträtierte. Sie stammt aus demselben Geschlecht, das in Schwaz ansässig war und Anfang des 16. Jahrhunderts das Schloss Tratzberg erbauen liess.

Über Hans Maler sind weitere Forschungen am Platz, doch glaube ich einen Weg gezeigt zu haben, der es vielleicht ermöglicht, das bis jetzt einseitige und lückenhafte Bild runder und harmonischer zu gestalten. Auf diesem Wege könnte auch ein weiterer Ausblick auf die künstlerischen Beziehungen zwischen Tirol und Schwaben erschlossen werden.

[1]) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses 1893. Bd. XIV. S. 64 ff.

VERZEICHNIS DER WERKE.

HANS STRIGEL † 1461.

München: K. bayr. Nationalmuseum:

Um 1435. 1. **Baldachin-Altar.** Die Holzfigur der Maria mit Kind steht unter einem gotischen Baldachin, um den sich je ein Seitenstück und ein Flügel herumklappen lassen. Auf den Seitenteilen sind dargestellt: Barbara und Margareta; rückwärts Petrus und Paulus. Die Flügel enthalten: Katharina und Agnes; rückwärts Mariä Verkündigung und die entsprechenden Sprüche auf Bändern. Tempera, Holz. Seitenwände 108 × 26; Flügel 134 × 23 cm.

Berghofen bei Sonthofen (bayr. Algäu). **Dorfkirche.**

1438. 2. **Gotischer Hochaltar.** Im Schrein die Statuen der Madonna mit Kind, des hl. Leonhard und der hl. Agatha, darunter befindet sich die Inschrift: año. dm. m. cccc. xxxviii. cpata. ē hc. tabula pstrenū. vlricū de haimenhofen. et. deuotū. petrū. ried. decanū. in sunthofen. reqescat. Die Predella zeigt Christus und die zwölf Apostel in gotischer Umrahmung.

Auf den Flügeln sind gemalt: links Dionysius, das abgeschlagene Haupt in den Händen, und ein Jüngling in vornehmem Gewande mit Schwert, rechts Johannes der Täufer und Papst Silvester. Auf der Rückseite der Flügel: l. Barbara und Margareta, r. Katharina und Magdalena; Schreinrückseite: Kreuztragung, ziemlich verdorben.

Vgl. Algäuer Geschichtsfreund 1891 Nr. 8, 101 ff. (Die Kapelle in Berghofen bei Sonthofen und ihre Altäre. Eine Studie von Anton Bertle.)

Zell bei Oberstaufen (bayer. Algäu). **Dorfkirche.**

1442. 3. **Gotischer Hochaltar.** Im Schrein: Die Statuen der Maria mit Kind, der Barbara und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Stephanus, darunter die Inschrift: año dm. m.cccc°xlij° / cpleta e. hc. tabula piohē strigel. Die Flügel enthalten in Temperamalerei links Leonhard und Bartholomäus, rechts Albanus und Margareta; auf den Aussenseiten Geburt und Anbetung in stark restauriertem Zustand. An der Schreinrückseite sind Reste einer Ölbergszene; an der Predella Halbfiguren von Heiligen. Der Aufsatz des Schreins mit der Steinigung des Stephanus ist neu.

Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern II. 603. Vischer, Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, Bd. VI. S. 111. J. E. Lederle, «Die Kapelle Zell bei Oberstaufen», Algäuer Geschichtsfreund, 5. Jahrg. 1892, 4.

Im Handel.

1457. 4. **Kleiner Flügelaltar,** dem die Schreinfigur fehlt, die Christus als Schmerzensmann dargestellt haben mag. Die Flügel sind mit Heiligen bemalt, an der Schreinbasis die Inschrift, welche u. a. die Jahreszahl 1457 enthält.

Memmingen, St. Martinskirche, Portalvorraum an der Südseite.

1445. 5. **Freskomalerei.** Linke Seite: Kreuzigungsgruppe, links davon das Stifterpaar, rechts das Wappen der Stifter, darunter die Inschrift: Anno dnī. M. CCCC. XXXXV. stift erhart hantteler. von grätz. diss gemäld † erhart Hanteller.

Rechte Seite: Verkündigung Mariä. Über der Türe zum Kirchenraum: Jüngstes Gericht. In den Gewölbezwickeln die Symbole der Evangelisten. (Die Photographie überliess mir Herr Prof. Dr. J. Miedel, Memmingen.)

Zell bei Oberstaufen. **Dorfkirche.**

Um 1455. 6. **Freskomalerei** im Chore. Darstellungen aus der Legende der hl. Maria, der Apostel und der Kirchenpatrone Stephanus und Albanus. Vgl. Lederle a. a. O.

HANS STRIGEL (II.) † 1465.

Gemeinsam mit dem folgenden **Ivo Strigel.**

1458 (?). **Altarflügel,** doppelseitig bemalt.

a) Verkündigungsengel und die Stifterfamilien Montfort und Werdenberg.

b) Die Heiligen Johannes der Täufer, Johannes Evangelist und Katharina. Holz.

Die Inschrift lautet bei a) in der zweiten Zeile: [Elisa] beta de Werdenberg a Johane et Yvone Strigel fratribus de Memingen.

M. J. Friedländer, Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen 1901, Heft 4.

IVO STRIGEL 1430—1516.

Dissentis (Graubdn., Schweiz), **Kirche St. Agatha auf dem Felde.**

1489. 1. **Marienaltar.** Im Schrein: Maria mit Kind, daneben links Magdalena und Jakobus (spätere Zutat); rechts Rochus und Erasmus (spätere Zutat). Die zwei späteren Statuen sind durch Säulen getrennt von der Mittelgruppe, über der sich Rundbogen und Kielbogen mit reichem Laubwerk wölben. Über den seitlichen Nischen sind noch zwei Heilige in Halbfigur, Nikolaus und Erasmus, angebracht.

Auf den Flügeln (l.) Katharina und Ursula, (r.) Barbara und Margaretha in Hochrelief. Über diesen sind zwei Engel gemalt. An der Basis des Schreins befindet sich die Inschrift: «cōpletū. ē. hoc. opus. p. mgrm. yuonē. strigel. de memingē. 1489.»

Die Rückseiten enthalten in Malerei das jüngste Gericht (Mitte) und die Heiligen Martinus, Antonius (Einsiedler), Placidus, Sigisbertus zu je zweien auf den Flügeln.

Die Predella zeigt auf der Vorderseite in Relief Christus und die zwölf Apostel, auf der Rückseite in Malerei das Schweisstuch Christi.

J. R. Rahn, «Zur Statistik schweiz. Kunstdenkmäler» (Anzeiger f. schweiz. Altert. 1882, S. 277—363).

Ehemals in **Reams** (Oberhalbsteinertal, Graubünden).

1500. 2. **Bruchstücke eines gotischen Altars.** Statuen: Maria, Laurentius und Nikolaus. Gemälde (Flügel): Lucius, Florinus, Barbara, Magdalena.

Inschrift: Anno millesimo quincentesimo me fecit yvo dictus strigel ex Memingen imperiali.

Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz. I., S. 108. J. R. Rahn, «Zur Statistik».

Frankfurt a. M. **Dom** (früher Sammlung Ettlinger).

1505. 3. **Altarfragment.** Schrein: Jugendl. Diakon mit Kelch, Barbara, Afra, Heinrich.

Flügel: Katharina und Petrus (l.); Sebastian und Magdalena (r.).

Inschrift: Anno milleno quingentesimo et insuper quinto huc me fundavit yvo cognomine strigel almanus genere ex memingen imperiali. virginis alminome (?) purificationis marie.

Münzenberger, Der mittelalterl. Schnitzaltar. I., S. 164. M. Schütte, Der schwäb. Schnitzaltar, mit Text und Bildtafeln. Strassburg 1907.

Igels am Glenner (Lugnetzertal, Graubünden), **Sebastianskirchlein.**

1506. 4. **Marienaltar** — im Chore — barock gefasst, die Flügel als zweites Geschoss über dem Schrein angebracht.

Schreinstatuen: Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt, (l.) Sebastian und Johannes der Täufer, (r.) Georg und Rochus.

Flügelreliefs: Katharina und Elisabeth, Magdalena und Barbara.

Rückseiten — gemalt: (Mitte) Ölbergszene, darüber Heilige entsprechend den Reliefs.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Unter dem Ölberg befindet sich die Inschrift: Anno milleno quigent. ac insup. 6 / cū spūs almij celebrat ecclesia festum / huc me locavit yuo cnoīe (cognomine) strigel cciuis jam dudum in memingē imperiali.

R. Vischer: Anzeiger für schweizer. Altert. 1889/91. VI., S. 112. J. R. Rahn «Zur Statistik».

Ehemals in **Grono** (Misox, Graubünden), **Pfarrkirche St. Clemens.**

1510. 5. **Gotischer Schnitzaltar.** Vgl. Bollettino storico della Svizzera italiana 1908. (1—16 p. 35.)

Basel, historisches Museum (bis 1887 Kirche St. Maria, Val Calanca, Graubünden).

1512. 6. **Marienaltar.** Schrein: Statue: Maria mit Kind, von Engeln gekrönt. Reliefs: (l.) Verkündigung und Beschneidung, (r.) Geburt und Anbetung.

Flügel: Reliefs: (l.) Joachim und Anna unter der gold. Pforte und Geburt Mariens; Heimsuchung und Darbringung im Tempel; (r.) Verlobung Mariens und erster Tempelgang; Tod der Jungfrau (in zwei Feldern).

Predella: Reliefs: Christus und die zwölf Apostel. Auf dem Schrein die Reste einer Bekrönung: Kreuzigungsgruppe (Relief) und zwei kleinere und zwei grössere Statuen.

Rückseite: Malerei. Rankenornament, Engel mit Schriftband und die vier Evangelisten.

Flügel: (l.) Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea; (r.) Martinus, Bernhardus, Nikolaus, Modestus.

Inschrift auf der Schriftrolle:
«Post anos mille qnqētos. bisseno curēte.
Hoc ops. vt cernitur. hijs edibs sacris aptatr
Manu ac industria yuonis cgnoīe strigel.
Insignis opidi meinge quod cesari subest
Conciuis ac incole. michahelis pncipis almi
Profesto qui tutor huis machine esse dignetr.«

R. Vischer, Anzeiger VI, 113. A. Burckhard, ibidem 1889, S. 201 ff.

Tartsch bei Mals, Vinschgau, **Kirche auf dem Bühel.**

1514. 7. **Marienaltar** im linken Seitenschiff

Schreinfiguren: Maria, von Engeln gekrönt, Lucius (l.), Florinus (r.).

Flügelreliefs: Johannes der Täufer (l.), Mutter Anna (r.).

Predella-Reliefs: Christus und die zwölf Apostel.

Rückseiten gemalt: (l.) Flügel: der Verkündigungsengel; (r.) Flügel: Maria, die Verkündigung entgegennehmend.

Rechts oben in diesem Bild an einem Band, das aus einer kleinen Schachtel hängt, das Monogramm «H in G» (Hans Goldschmid) und die Jahreszahl «1514».

Schrein: Christus am Ölberg, darunter die Inschrift: hoc divinum opus de manu mag. yvonis strigilis ex memingen productum est anno 1514.

Predella: Schweisstuch Christi von zwei Engeln gehalten.

Erstmalig bekannt geworden und ausgestellt 1893 in Innsbruck (Historische Abteilung der Tiroler Landesausstellung, Katalog Nr. 490, Mitteilung des Herrn Hofrat Ritter von Wieser in Innsbruck, der mir auch die Photographie überliess).

JVO STRIGEL zugeschrieben.

Arvigo, Calancatal, Bez. Moesa, Graubünden, **Kirche St. Lorenz.**

O. J. ca. 1515. 8. Ehemals Hochaltar, jetzt **Schrein und Predella.** (Die Flügel verkauft 1869.) Auf einem Mauergesims über dem barocken Hochaltar.

Schreinstatuen: Maria mit Kind, von Engeln gekrönt; Martinus und Anna selbdritt (l.); Johannes der Täufer und Katharina (r.).

Predella-Reliefs: Christus und die zwölf Apostel. Das Werk gehört in die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts und ist unter dem sichtlichen Einfluss des Maria-Calanca-Altars des Ivo Strigel entstanden, dessen Eigentümlichkeiten es aufweist, aber nicht erreicht.

J. R. Rahn «Zur Statistik» und Geschichte der bild. Künste in der Schweiz 1876, S. 741 ff., wo erstmalig die Zuweisung an Ivo Strigel gemacht ist.

CLAUS STRIGEL um 1500.

München, Frauenkirche.

1500. 1. **Altarwerk,** jetzt zerteilt

a) am Altar der Altöttinger Bruderschaftskapelle:

Schreinfiguren: Blasius, Stephanus, Laurentius. Predella-Reliefs: Christus und die zwölf Apostel. Flügelreliefs (Innenseiten): Thomas, Petrus, Bartholomäus, Jakobus. Flügelmalerei (Aussenseite): Anna, Agnes, Juliana, Apollonia (l.). Magdalena, Margareta, Anton Eremit., Nikolaus (r.).

b) Am Auferstehungsaltar:

Flügelmalerei (Aussenseiten): Hl. Martinus, hl. Georg. Darunter die Inschrift: Anno partus mille quinquennis et ultra / mense secundo quo agitur Virginis festum / cum Christum in ulnas suscepit Simon iustus / hoc pie collocat Memingae Strigel magister / cognomine quem novit patria tota. Unter der Inschrift je ein Engel.

c) Zwei Tafeln neben dem Eingang z. Sakristei: a) hl. Achatius, b) hl. Urbanus (Papst). Darunter jedesmal: Magister Claus Strigel de Memmingen fecit 1500.

A. Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frauen in München 1868. 302, 309—311.

R. Vischer, Anzeiger VI. S. 120.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

CLAUS STRIGEL zugeschrieben.

Basel, historisches Museum (früher in Chur).

Um 1500. 2. **Altarfragment:** Zwei Flügel mit angefügten Seitenstücken und die Predella:
a) Flügel (Vorderseite): Reliefs: Paulus und Stephanus. Malerei: Georg und Michael.
b) Predella-Malerei: Christus und die zwölf Apostel.
c) Flügelrückseiten: Malerei: Verkündigung, Sebastian und Christophorus.

BERNHARD STRIGEL, 1460/61-1528.[1])

I. PERIODE bis um 1500.

Illerfeld (b. Memmingen), Besitzer Freiherr v. Lupin:

Um 1485. 1. **Porträt eines Vöhlin** (Memminger Patriz.). Brustbild, linke Seite eines Dreifaltigkeitsbildes, von dem noch der Pfosten einer Bank mit Lehne und das Ende eines Mantels sichtbar sind. Engel schweben daran empor und halten zwei Schriftbänder, deren eines den Text: ‹adesto sancta trinitas› enthält. Der Dargestellte, über dessen Haupt sich das Vöhlinsche Wappen mit den drei «PPP» befindet, hält den Rosenkranz in den Händen. Auf einem der Schriftbänder steht die Jahreszahl «IXXb», welche aus 1485 korrumpiert ist, denn die Patrizierfamilie der Vöhlin hatte im Jahre 1484 einen Dreifaltigkeitsaltar mit einer Messe in ihrer Kapelle in der St. Martinskirche gestiftet und damit steht unser Fragment offenbar im Zusammenhang.
R. Vischer, Jahrb. d. k. pr. Kunstslgn. VI. 84.

Paris, Besitzer Martin Le Roy.

Um 1490. 2. **Zwei Altarflügel** mit den Heiligenpaaren — «Scts Gorgeous» (Georg) und «Sanctꝰ Martinus» sowie «Sctā Maria Magdalena» und «Stus Cristoferus».
Auf die zwei Tafeln machte mich Herr Professor Voll aufmerksam. Reprod. in «Les Arts» 1902 Nr. 10 (S. 8 und 9), welche mir Herr M. Le Roy zur Verfügung stellte.

Dissentis, Kirche St. Agatha.

1489. 3. **Die Malereien der Rückseiten des Altares von Ivo Strigel.**
a) Schreinrevers: Jüngstes Gericht.
b) Linker Flügel: «Sankt Placitus» und «Sanktus Sigispertus»,
c) Rechter Flügel: «Sanctus Martin » und «Sanctus Antoni» (Einsiedler).

Blaubeuren (bei Ulm), ehemal. Benediktinerklosterkirche.

1493/94. 4. **Teile des Hochaltares.**
a) Innenseite des rechten Aussenflügels: Taufe im Jordan und Johannes d. T. vor den Schriftgelehrten.
b) Innenseite des linken Aussenflügels: Begegnung Elisabeths und Annas und Zacharias im Tempel.
c) Aussenseite des linken Aussenflügels: Christus am Ölberg, Gefangennahme und Abendmahl.
d) Aussenseite des rechten Aussenflügels: Dornenkrönung, Geisselung und Christus vor den Hohenpriestern.
Vgl. R. Vischer, Jahrb. d. pr. K. VI. S. 41. M. Voegelen, Studien zum Blaubeurer Altar, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914 (Mitteilung des Herrn Dr. J. Baum).

II. PERIODE bis 1515.

Memmingen, städt. Sammlung.

Um 1500. 5. **Altar,** sog. Dreikönigsaltar. Der Schrein ist zweigeschossig mit Nischensystem, jetzt ohne Statuen.
Die gemalten Flügel enthalten in je zwei Abteilungen über einander:
a) Linker Flügel — aussen: Moses vor dem Dornbusch und Geburt Christi.
b) — innen: Offenbarung an die hl. drei Könige und ihre Reise.
c) Rechter Flügel — aussen: Die Königin Saba überreicht König Salomon einen Pokal und Anbetung des Kindes durch die drei Weisen.
d) — innen: Die hl. drei Könige auf dem Weg zu Herodes — und bei Herodes.
Die Predella zeigt Christus und die zwölf Apostel. Vischer, Jahrbuch VI. 85.

Frankfurt a. M. Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstitutes.

6. **Hl. Katharina von Alexandrien.** h. 0,97 u. br. 0,33. Tannenholz. Erworben wurde das Bild 1890 als Geschenk des Herrn Jak. Klein-Hoff in Frankfurt und soll aus einem Kloster in der Nähe von Aschaffenburg stammen.
Katalog der Gem.-Gal. des Städ. Kunst-Inst. in Frankfurt a. M. von Heinrich Weizsäcker 1900 Nr. 74 A.

München, K. B. Nationalmuseum.

7. **Zwei Altarflügel** (aus Ottobeuren):
a) Taufe Christi in Landschaft. Darüber steht auf einer Bandrolle: «Dieser ist mein oserwelter son an dem ich nur habe wolgefalle.» Unten ein zweiter Text:
«Johans der hailig ist geporn
Jhesum töffen ward erkorn
Wer hiemet macht unwirdig sich
Rufft vater got mach hailig mich.»
b) Johannes Evangelist vereitelt den Vergiftungsversuch durch seine Feinde. Zwei Leichen mit aufgeschwollenen Leibern, die am Boden liegen, beweisen die Wirksamkeit des Giftes. — Unter dem Bilde steht die Inschrift: «es schud im nit, Jo̅hes macht si wider leben» und vorher: «Scts̄ iohan̄s ward vō domiciano gemartert un v̄n andrē gift ze trinkē gebē.»

[1]) Ältere Literatur habe ich nicht angeführt, da sie bei L. Scheiber, Jahrb. d. pr. K. II. S. 59—61 gegeben ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Scheibler, a. a. O. Förster, Denkmale deutscher Kunst, VII. S. 21. Abgeb. im Kat. der Gemäldesammlung des B. N.-M.

Schloss **Eberstein** bei Gernsbach (Schwarzwald). Besitzer: Grossherzog von Baden.

8. **Vier Altartafeln** (jetzt in Rahmen):
   a) Verkündigung Mariae (sehr verdorben).
      Die Inschrift in verkehrten gotischen Minuskeln lautet: «Missus est Gabriel angelus a Deo in civitatem Gallilee cui nomen Nazareth ad virginem desposatam viro cui nomen erat Joseph. — Luci primo Capitulo.»
   b) Heimsuchung.
      Inschrift: «Exurgens Maria abijt in montana cum festinacione in civitatem juda in domum Zachariae et salutavit Elizabeth. — lucé jc.» —
   c) Geburt Christi.
      Schrifttext: «Luce ij c. Impleti sunt dies vt Antiqua pareret et peperit filium suum primogenitum.»
   d) Anbetung durch die hl. drei Könige.
      Der zweite König zeigt Ähnlichkeit mit Maximilian I.
      Schrifttext: «Videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde et intrantes domum invenerunt puerum cum matre eius et procidentes adoraverunt eum. Matth. 11 c.»
      Vgl. R. Vischer, Anzeiger VI. S. 115. Anm.: Dieser wollte Spuren einer Jahreszahl 1510 auf einer der Tafeln gefunden haben, was mir jedoch nicht zu entdecken gelang.

Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

9. **Hl. Familie,** zwei Bilder in einem Rahmen.
   a) Anna lehrt Johannes schreiben, der Jesusknabe sitzt mit einem Buche auf einem Schemel daneben, dahinter Zacharias. Auf dem Mantelsaum des Johannes in Antiqua: Johannes aquila, woraus man auf einen steirischen Maler mit dem gleichen Namen schloss. Dieser lebte aber fast hundert Jahre früher (1420) und ist nur als Freskomaler einiger ungarischer und steirischer Kirchen beglaubigt.[1]) Das Bild ist aber ebenso wie
   b) Die hl. Familie von Engeln umgeben, ein Produkt der Strigelschen Werkstatt, freilich vornehmlich Gesellenarbeit. Die Tafeln sind stark restauriert.
      Vgl. R. Vischer, Jahrb. VI. S. 95.

München, Alte Pinakothek.

10. **Davids siegreicher Einzug.**
    L. Scheibler, Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1881. II. S. 60.

Donzdorf, Schloss, und **Nürnberg,** Germ. Museum.

11. **Sippenaltar** aus 14 Tafeln bestehend, um 1505 von Barbara von Frundsberg-Rechberg gestiftet.

[1]) Engerth, Beschr. Verz. der Gem. III. Bd. S. 20.

a) **Nürnberg,** Germ. Museum:
   1. Hl. Servatius.
   2. Jugend des hl. Servatius, ein Greis und eine jugendliche Frau unterrichten den Knaben. 1—2 Holz, Goldgrd. 0,78×0,56.
   3. Ysathar und Susanna mit ihren zwei Kindern. Holz, Goldgrd. 0,80 × 0,56.
   4. Zacharias und Elisabeth sitzend, vor ihnen steht Johannes.
   5. Hismeria mit Eliud und Elisabeth.
   6. Cleophe und Alphäus mit ihren Kindern Jakobus d. Jüng., Josef, Simon, Judas.
   7. Hl. Familie.
   8. Anna und Cleophas mit Maria Salome.
   9. Anna und Joachim mit Maria.
   10. Maria Salome und Zebedäus mit ihren Kindern Johannes und Jakobus dem Älteren.

b) **Donzdorf,** Schloss. Besitzer Graf von Rechberg.
   11. Ulrich von Frundsberg.
   12. Barbara von Rechberg.
   13. Söhne.
   14. Töchter.

Der Altar kam um 1819 an den Grafen Jos von Rechberg. Von diesem gelangte er mit Ausnahme der vier Stifterbilder in die Wallersteinsche Sammlung und von da in die Pinakothek und das Germ. Museum. Ursprünglich befand sich der Altar in der Pfarrkirche zu Mindelheim. Bei dem Übergang in Rechbergischen Besitz wurden an die Stelle der Originale Kopien des Mindelheimer Malers Ziegler gesetzt, welche teilweise noch an Ort und Stelle sind mit Ausnahme der Familienporträte der Grafen, von denen zwei der städtischen Sammlung einverleibt sind.

Vgl. Joh. Nep. Trieb und L. Seybold: Statist. Beschreibung der Stadt Mindelheim und des Stadtbezirkes 1859. S. 141 Scheibler a. a. O. 60 R. Vischer a. a. O. 87. Baum, Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel, Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen 1914, H. 1.

Die den 10 Bildern beigegebenen Texte lauten:

ad 1. Zu lüttich den glaben leret ich
Seruacius . do warff man mich
mit Holtschuchen zetod auff der fart
Zu Mastric ich begraben wardt.

ad 2. Von eliud aus memelia kam
Ain bischoff Seruatius was sein nam.

ad 3. Von Isathar vnd Susanna
Ist gporn hysmeria vnd anna

ad 4. Johanes töffer vō got erkorn
Auss Elizabeth vn Zacharia hailg geporn.

ad 5. Hismeria und ir mann het
Eliud und Elizabeth

ad 6. Cleophe maria . alpheu het
Den mindern Jacob si geberen tet
Der gerechte Joseph der ander was
Der drit und vierd Symon Judas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ad 7. Die erst maria jhesu genas
Der hailig gaist thet würken das
Joseph sein gschätzter Vater was.

ad 8. Anna und Cleophas mit Ee
geparn mariam Cleophe.
Anna mit Salome nit liess
Die dritten maria Salome hies.

ad 9. Anna mit Joachim gebar
Mariam gottes muttar

ad 10. Maria Salme und ir mann
Zebedäus geparn Johann
Evangelisten Rain (rein) bekant
und Jakobum den grösern gnant. —

Strassburg, städtische Gemäldesammlung.

1507. 12. **Porträt des Kaisers Maximilian I.** Der Kaiser steht in Goldrüstung und Krönungsornat hinter einer Brüstung nach links (herald.). An Stelle des sonst üblichen Fensterausschnittes befindet sich folgende Inschrift: Hanc quam conspicis sui effigiem cum augustae suae prosapiae insignibus Ipse maximilianus primus austriacus posteaquam argentinae domo viridis insulae ordinis s. joanis hierosolymitani discessit ad comitia imperialia constantiam inde d. erhardo kienig ejusdem domos tunc commendatori suo intra octennium septenis vicibus ibidem hospiti percharo domo misit die XXIX. julii MDVII relicti in eadem viridi insula aliis caesareae munificentiae monumentis.»

Der Bestimmungsort war demnach das ehemalige Johanniterhaus im Grünen Wörd zu Strassburg. Vischer, Jahrbuch VI. S. 44. Das Porträt kam als Geschenk des Grossherzogs Friedrich von Baden in die Strassburger Sammlung. Als Vischer das Bild 1881 in der Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe sah, gehörte es dem Leutnant a. D. Karl Gimbel in Baden-Baden; h. 101, br. 72. Diese Arbeit steht einem Originalwerk am nächsten.

Hier mögen auch die übrigen Kaiserporträte, die durchwegs Wiederholungen oder Werkstattarbeiten sind, Platz finden, wenn ihre Entstehungszeit auch nicht mit dem Jahre 1507 zusammenfällt:

a) Dietenheim bei Bruneck (Pustertal). Bes.: Grebmer von Wolfsdurn. R. Vischer, Jahrb. VI. S. 83: «ziemlich gutes Werkstattbild.»

R. Stiassny, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. 3. 1892 S. 257: «Das Hüftbild (82×56 cm) zeigt den Kaiser auf rotem Grund in Vorderansicht, die Krone auf dem Haupte in Goldrüstung unter dem durch die Ordenskollane des Gold. Vliesses zusammengehaltenen Mantel mit Randstickerei von Perlen.» «Die merkwürdig freie koloristische Behandlung» scheint «über die Entwicklungsgrenze des Meisters hinauszugehen.» Dieser letztere Vorzug würde mehr für den Porträtisten Hans Maler von Schwaz sprechen; doch habe ich das Bild nicht gesehen, um ein sicheres Urteil aussprechen zu können.

b) St. Florian bei St. Valentin, Oberösterreich. Augustinerchorherrnstift, Gemäldesammlung. R. Vischer, Algäuer Geschichtfrd. 1889/90. S. 84: «Werkstattarbeit, ähnlich dem Porträt in der Alten Pinakothek in München (jetzt in Augsburg).»

Czerny, Kunst in St. Florian, Linz 1886, S. 113: «In seine (des Probstes Petrus III. Maurer) Amtszeit (1508—1545) gehört auch ein Brustbild des Kaisers Maximilian I. im Krönungsornat, worin wir die markanten Züge dieses Monarchen ganz leicht wieder erkennen.»

c) Herzogenburg, Stift, Niederösterreich. Stiassny a. a. O.; vgl. Tschischka, Kunst und Altertum S. 81.

d) Augsburg. K. Gemäldegalerie. Brustbild. h. 80 cm, br. 49 cm, aus der Sammlung Boisserée. Vgl. Fr. v. Schlegel sämtliche Werke, 2. Ausgabe, Bd. 6, S. 163/4 und W. Schmidt, Kunstchronik XV. 635. Im K. B. Nationalmuseum in München befindet sich ebenfalls ein Porträt dieser Art, aber von noch geringerer Qualität und aus späterer Zeit.

e) Wien, Kais. Gemäldegalerie. Der Kaiser erscheint hier in jugendlicher Gestalt und goldener Rüstung. Scheibler, Jahrbuch II. 61.

Im Anschluss hieran sei eines Doppelporträts — Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore von Portugal — Erwähnung getan, das im Kaisersaal des Prämonstratenser-Stiftes Wilten bei Innsbruck hängt. Das Bild ist zwar nur eine Kopie auf Leinwand aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (R. Stiassny a. a. O.), beweist aber durch Anlage und Stil, dass es auf ein Original Strigels zurückgeht, das aller Wahrscheinlichkeit nach in Wien entstanden ist, da es in dem Fensterausschnitt des Hintergrundes Wien mit dem Stephansturme zeigt. — Der Kopist gehörte möglicherweise zu den von Erzherzog Ferdinand für seine Porträtgalerie im nahen Schlosse Ambras beschäftigten Malern und könnte sogar jener Anton Waiss (oder Anton de Boys, Anton Boijs) sein, den wir als Hofmaler Ferdinands und nach Dr. Fr. Kenner (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 14, 1893, S. 64 ff.) als Maler des Ambraser Stammbaums (von 1584) kennen.

Wien, Galerie Lichtenstein.

13. **Gegenstücke,** Bildnis eines
a) Mannes und einer
b) Frau in Halbfigur und im Dreiviertelprofil.
Die Personen sitzen vor einem roten Teppich, und halten in der linken Hand je eine Schriftrolle.
L. Scheibler a. a. O. S. 61.

Schloss **Haldenwang** bei Burgau (Schwaben). Besitzer Freiherr von Freyberg.

Um 1513. 14. **Gegenstücke** in Halbfigur, Bildnis eines
a) jungen Mädchens und der
b) Sibylla von Freyberg, geb. Gossenbrot, Inhaberin des Schwanenordens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Erstere nach links, letztere nach rechts. Unter dem Porträt Sibyllas ist eine Inschrift zu lesen, die sich teilweise über den Rahmen erstreckt:

«Das Bild ist nach Fraw Sibilla v. Freiberg gantz gerecht abconterveit, wie si gesehen hat jn der Klaidung und bunt. Die Seliglich Jun 42 jar irs alters aus diesem Jamertal verschaiden. Der almechtiggot wel ir sel gnedig vnd barmherzig sein.»

R. Vischer, Anzeiger VI. S. 115, Anm. Ztschr. d. Münch. Altert.-Ver. 1886/87 Nr. 253 S. 21 (Ein Rückblick auf die Augsbg. Kreisausstellung i. J. 1886).

In der kunsthistorischen Abteilung in der schwäb. Kreis-Industrie- und Gewerbeausstellung zu Augsburg 1886 kamen zum ersten Male einige Werke B. Strigels zusammen. 17 Nummern gingen auf Bernhards Namen, wovon jedoch etliche Arbeiten beim Vergleich ausschieden, so z. B. eine Herodias von guter Qualität von (†) Herrn Bildhauer Entres, hier.

München, Alte Pinakothek.

15. **Brustbild eines Herrn Haller,** unter dem wohl «Konrad Haller (V.), Sohn des Konrad Haller (IV.) und der Martha Schürstabin» zu verstehen sein wird. «Er war beider Rechte Doktor, des Kaisers und vieler Stände Rat und vom Kaiser zum Ritter geschlagen.»

R. Vischer, Jahrb. VI. S. 88.

Das Porträt ist Kopie nach einem Bild, das nach Prof. Voll vielleicht in einem Porträt in der Budapester Galerie zu suchen ist.

Stuttgart, Gemäldesammlung im k. Museum der bildenden Künste.

16. Vier Bilder eines Altarwerkes, aus zwei Flügeln zersägt: Verz. Nr. 33—36.

a) Geburt Mariä. — Unten ein Zettel mit Inschrift: Gaudent partū samuelis Quia deus altis celis/ Respexit Annā flebilē. Et letemur om̄es pie/ Celse natali Marie Que inūit (?) plebem debilem/.

Öltempera, Fichtenholz 114,2×36,2.

b) Tempelgang Mariä. Inschrift: Trino modo ablactatur. Demū/templi p̄tator Dive t̄c natus samuel/ Sic Maria trina nata Dei templū/p̄sentata Nobis parit emanuel/.

Ölt. Ficht. 113,5×36,2.

c) Heimsuchung Mariä. Inschrift: Exurgēs maria abiit in montana cū festinacioē in civitatē juda et salutavit elizabeth. Luc. 1. c.

Ölt. Ficht. 114,1×36,2.

d) Darstellung im Tempel. Inschrift: Postquam impleti sūt dies purgacionis marie secundū legē moysi tulerūt ihesum in irlm etc. Luce secundo c.

Ölt. Ficht. 113,7×36,2.

a—d aus der Sammlung Hirscher in Freiburg. L. Scheibler a. a. O. S. 61.

17. Zwei kleine Bildchen, Teile eines Hausaltärchens. — Verzeichnis Nr. 37 und 38.

a) Kreuztragung. — Ölt. Lind.-H. 15,4×11,1 aus der Sammlung Abel.

b) Auferstehung. — Ölt. Lind.-H. 15,7×11. Sammlung Abel.

Obertribunalprokurator Abel hatte wie Domdekan v. Hirscher in Freiburg eine Sammlung altdeutscher, meist schwäbischer Bilder, die er 1859 an den württembergischen Staat verkaufte.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

18. Teile eines Altarwerks: 4 Tafeln, zu je zweien in einem Rahmen. Verzeichnis 606 B und 606 C.

a) Geburt Mariä und Darstellung im Tempel.

b) Tod Mariä und Mariä Heimsuchung. — a und b Weisstanne 1,23×0,33, erworben aus der Sammlung Hirscher 1850 und stammen aus Schussenried (daher Schussenrieder Altar).

Innsbruck, Ferdinandeum, Gemäldesammlung.

19. Damenbildnis in Halbfigur n. l. (Maria von Burgund, 1. Gemahlin Maximilans). R. Vischer, a. a. O. 84.

III. Periode bis 1528.

München, Alte Pinakothek.

1517. 20. **Lebensgrosse Porträtgemälde.**

a) des Konrad Rehlingen, Herrn von Hainhofen (bei Augsburg) und

b) seiner 8 Kinder.

In beiden Tafeln ist die Anordnung vor einer Tapete mit landschaftlichem Ausblick und überirdischer Erscheinung in Übereinstimmung gebracht. Auf dem Teppich hinter den Dargestellten sind Texte angebracht. Bei a) «O Herr durch alle deine güt die Kind ach mich vō sünd behüt»; bei b) «Wir pitten dich Maria rein Du wöllest unsere Mutter sein.» (Gotische Minuskel.) Scheibler, a. a. O. 60. Unten sind beide Tafeln bezeichnet mit: ANNO MDXVII. Alterszahlen über den Personen. a) und b) 2,05 × 0,99. Gegenstücke; aus dem Rehlingschen Schloss Hainhofen durch J. G. Deuringer in Augsburg 1816 für die Wallerstein-Sammlung erworben.

Verzeichnis Nr. 188 und 189.

Wien, Privatbesitz (Professor v. Angeli).

21. **Bildnis eines Mannes** mit grossem Hut und landschaftlichem Ausblick. «Vorzügliches Porträt» nach R. Stiassny. Ztschr. f. bild. Kunst N. F. III. 1892. S. 257. Scheibler, a. a. O. 61.

Wien, Kais. Gemäldegalerie.

22. **Familienporträt des Kaisers Maximilian I.**

a) Vorderseite: Die dargestellten Personen sind alle durch beigesetzte Namen in Antiquaschrift gekennzeichnet: «Maximilianus I. Imp. Archidux Austriae Dux Burgundiae», «Ferdinandus. I. Imp. Archidux Austriae», «Carolus V. Imp. Archidux Austriae», «Philippus Hisp. Rex I. Archidux Austriae», «Maria Ducissa Burgundiae Max : uxoi» und «Ludovicus Rex Hung. et Bohemiae». Den Hintergrund bildet eine weite See- und Gebirgslandschaft.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

b) Rückseite: **Freundschaft Christi.**
Alle Personen sind durch Beischriften gekennzeichnet. Von links nach rechts:
«Anna unicum viduitatis specimen.»
«Maria illabis regina virginitatis idea.»
«Joachim unicus maritus Annae.»
«Hiesus Christus servator noster» (Knabe).
«Joseph maritus virg.»
«Elizabeth cognata Mariae virg.»
«Esmeria soror Annae minor natu.»
«Joannes Baptista sanctificatus in vtero (Knabe)»
«Zacharia» und ein unbezeichneter Mann.
Scheibler a. a. O.

23. **Porträt Ludwig II. von Ungarn,** genau nach dem Familienbild gemalt mit Abänderung des Kostüms.

24. **Porträt Maximilians I.,** in Anlehnung an das unter 22) genannte Bildnis, in Barett und hermelinbesetzter Schaube.
22—24: Scheibler, Vischer etc.

Stuttgart, Gemäldesammlung.

25. **«Drei ursprünglich zusammengehörige von einem kleinen Altärchen stammende Gemälde** aus der Abelschen Sammlung, die aus Aulendorf oder Isny stammen sollen» — Verzeichnis S. 11 Nr. 30—32.
a) Flucht nach Ägypten. Öl, Ficht. 64,5×35,2 cm.
b) Grablegung. Öl, Ficht. 67,8×35,5 cm.
c) Krönung Mariä. Öl, Ficht. 42,5×35 cm unten abgesägt.
Scheibler, a. a. O.

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

26. **Marter des hl. Laurentius.**
Predellabild, Geschenk des Herrn Rittmann (früher. Bes. Develey, München).

Donaueschingen, fürstl. Fürstenbergische Galerie.

27. **Vitus heilt einen Besessenen.**
Scheibler, a. a. O.

Sigmaringen, fürstl. Hohenzollernsche Sammlung.

28. **Himmelfahrt Mariä.**
Scheibler, a. a. O.

Schloss Lichtenstein, Herzog von Urach.

29. **Himmelfahrt Mariae.**

Strassburg, städtische Gemäldesammlung.

30. **Tod der Maria.**
Maria liegt auf dem Sterbebette, die zwölf Apostel sind um sie versammelt, in der Höhe erscheint Christus mit der Seele der Sterbenden. Der Kaiser Maximilian empfiehlt einen Bischof (was sonst nur Heiligen zukommt). Mehrere Wappen sind im Bild vorhanden; eine Inschrift lautet: «Während zu Himmelshöh Du hinansteigst selige Jungfrau blicke auf Zlatkonia noch an die Erde gebannt; Höre meinen Mund der gewohnt von deinen Ehren zu singen und meine Stimme die dir immer zum Lobe sich ergiesst. Reiss aus Erbarmen dereinst deinen Schützling, mich, der hier betet hilfreicher Hand mit dir zu den Gestirnen empor.»
«Eine Kopie aus dem 1. Drittel des 17. Jahrhunderts befindet sich in Klosterneuburg, Abb. bei Drexler und List: Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Tafel 30. (Wien 1902.) Sie ist Linie für Linie genau, nur mit der Veränderung, dass die Gestalt des Kaisers Maximilian die Attribute des hl. Leopold und Zlatkonia die Züge des Prälaten Andreas Mosbrugger (1618—1630) angenommen hat. Drexler und List vermuten als Original ein von Heller, Meusel, Mechel und Eye beschriebenes, bis 1823 im Besitze des Grafen Moriz v. Fries in Wien befindliches, seither verschollenes Gemälde von Dürer. Da jedoch die Beschreibung nicht allein in der Komposition, sondern auch in dem Stifternamen Zlatkonia mit unserm Bilde übereinstimmt, so kann die Identität kaum zweifelhaft sein. Das von obigen Autoren notierte Monogramm Dürers mit der Zahl 1518 haben wir zwar nicht wieder gefunden; sie müssen bei einer späteren Reinigung als falsch erkannt und entfernt worden sein. Somit wäre der vermeintliche Fries'sche Dürer zu streichen. Holz, h. 0,96, br. 0,70, erworben durch Dr. Wilhelm Bode von Kunsthändler Schwarz in Wien.» (Nach den Aufschreibungen des Strassburger Museums wörtlich wiedergegeben.)

Paris, früher in der Kann-Sammlung.

31. **Zwei Flügel,** Darstellung einer Sippe.
1. Flügel: «Eine hl. Frau sitzend, halbseitlich nach rechts mit einem Kind auf dem Schoss, mit dem zwei andere Kinder spielend sich zu schaffen machen. Der Frau zugewandt zwei stehende Männer, vorn ein viertes Kind mit einem Hunde spielend.»
2. Flügel: «Eine hl. Frau, fast von vorne gesehen, sitzend, hält auf dem Schoss ein Buch, das ein rechts neben ihr stehendes Kind aufklappt, rechts und links von der Frau je ein stehender Mann. Links unten sitzend (vorn) ein schreibendes Kind, das durch den vor ihm stehenden Adler als Johannes charakterisiert ist. Die Frau ist nach Inschrift im Heiligenschein Maria Salome. Goldgrund mit gepunztem Ornament, guter Zustand; höchste Qualität, reifer deutlicher Stil Strigels. H. 1,22, br. 0,64. Herr Rodolphe Kann kaufte sie von Thom. Agnew & sons in London für 1100 £ im Jahre 1900. Bei der Auflösung der Sammlung sollen sie nach Amerika verkauft worden sein.» Nach Mitteilg. M. J. Friedländers.

Berlin, Museum.

32. **Vier Paare von Heiligen** auf Goldgrund, ehemals Altarflügel.
a) Johannes der Täufer und Maria Magdalena.
b) Laurentius und Katharina.
c) Vitus und Margareta.
d) Elisabeth und Kaiser Heinrich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

a—d) Weisstanne. h. 0,87, br. 0,70. 1850 aus der Sammlung Hirscher erworben.
Scheibler, a. a. O.

Karlsruhe, Gemäldegalerie.

33. **Zwei Tafeln.**
a) Verkündigung.
b) Fusswaschung (nach Dürers kleiner Holzschnittpassion).
Scheibler a. a. O.

Fürstliches **Schloss Zeil** bei Leutkirch (Algäu).

34. **Zwei Tafeln** mit den vier Evangelisten Lucas und Matthaeus, Johannes und Markus.

Berlin, Museum.

1520. 35. **Familienbild** des kais. Rates Johann Cuspinian (Spiesshammer). Hinter einer Brüstung stehen zur Hälfte sichtbar der Vater (Zebedeus) mit seinen beiden Söhnen (der ältere bezeichnet als Jacobus maior Christo coevus) und seiner zweiten Frau (Salome uxori pacifica quia filios pacis genuit). Von dem kahlen Aste eines Baumstumpfes hängt eine Tafel herab, welche den Text trägt: «Filii colite Deum discite prudentiā diligite honestatē.»

Auf der Rückseite befindet sich die umfangreiche Inschrift, die für die Strigelforschung von so grosser Bedeutung geworden ist: Anno humanae reparacionis MDXX mense octobri / Leone X pont. max. quum Carolus V. Philippi Castellae / Regionis ac Granatae regis filius Aquisgrani in regem / Ro. crearetur ac Ro. Caesar designaretur Bernardi / Nus Strigil pictor civis Memmingensis nobilis qui solus / Edicto Caesarem Maximilianum vt olim Apelles Alexan / Drum pingere jussus has imagines manu sinistra per / Specula ferme sexagenarius Viennae pingebat.

Joannes Cuspinianus doctor Francus ex Schweinfurt olim Caes.
Aug. Maximiliani imp. aconsiliis et ad reges Hungariae Boemiae
Ac Poloniae Vladislaum Ludovicum et Sigismundum orator Carolio
V. Caes. consiliarius ac locum tenens in senatu Vienensi quem vulgo
Anwaldum appellant. Ex prima coniuge Anna octo liberos genuit
E quibus hic Sebastianus Foelix annum agebat etatis quintum decimum
Minor natu Nicolaus Chrisostomus duodecimum genitor horum
Duodequinquagesimum Hagnes Noverca quadragesimum primum.

Prima tabula habet imagines Maximiliani Caes. aug. Mariae ducissae Burgundiae filiae Caroli ducis Phil. Filii regis Castellae Caroli V. imp. aug. Ferdinan. Infantis Hisp. archiducum ac nepotum Caes. et Regis Hungariae ac Boemiae. [Ludovi

Lindenholz, h. 0,69, br. 0,61
Scheibler, a. a. O.

Donaueschingen, fürstl. Fürstenbergische Sammlung.

1520. 36. **Johann II. von Montfort,** Brustbild, Vorderansicht; über dem Haupte: Johanns G. zu Montfort vnd Rotenfels der elter herr zu Argow seins alters in dem 52. iar ist also abconterfet worden Anno zc̄ 20.

Holz 0,40 × 0,27. Erworben in München durch H. v. Pfaffenhofen.
Scheibler, a. a. O.

Schloss Maihingen bei Marktoffingen, Bes. Fürst von Oettingen-Wallerstein.

1520. 37. **Zwei Altarflügel:**
a) Anna vom Engel getröstet und
b) Anna und Joachim unter der goldenen Pforte.
Rückseiten:
a) Graf Ulrich von Montfort,
b) Magdalena geb. Öttingen. Grösse je 1,44 × 1,20.

München, Besitzerin Familie des † Hofrates **Ignaz Streber.**

1521. 38. **Altartafel.** Zwischen Petrus und Paulus, die aufwärts zur Taube des hl. Geistes schauen, steht eine Säule, worauf in zwei Feldern folgende Inschrift steht: NVLLA . SIT . / MICHI . GLORIA . / NISI . CRVX . DO / MINI . MEI . IHE / SV . CHRISTI . / CVIVS . EGO . / SVM . SERVVS / — TEMPORE . / MODICO . PACI - / AR . SED . VIVĀ . / IMPERPETVV̄ . / CVM . DEO . MEO . / REGE . ETER . / NO . IHESV . / CHRISTO . //

Am Sockel: Ob singularem dm̄orum Petri ac Pauli patronū memoriā / F Iacobus Meusch ordinis sacroscti dn̄ici sepulchri / ecclesia pastor, has imagines conficiēdas / expingendasqī curauit . / Anno incarnacionis / . 1 . 5 . 2 . 1. Vgl. Münch., Jahrb. d. bild. Kunst. 1909. 5.

New-York, Metropolitan Museum.

39. **Weibliches Brustbild,** beschrieben von Rob. Stiassny, Ztschr. f. bild. Kunst N. F. 3. 1892 S. 257 (die Reproduktion nach einer Radierung von Jules Jacquemart, The Metrop. Mus. of art. A Series of Etchings, London Colnaghi [Taf. 8]). Das Bild ging unter dem Namen Kranach.

Früher im Besitz des Graveurs **Seitz** in **München.**

40. **Bildnis der Maria von Burgund,** bis jetzt als Porträt der Maria Blanca aus dem Hause Sforza, der zweiten Gemahlin Maximilians, angesehen.

Berlin, Museum.

41. **Der heilige Norbert** als Schutzheiliger eines Ordensbruders.
Weisstanne. 0,30 × 0,23. (Slg. Hirscher.)

Göttingen, Universität.

42. **Abschied Christi von seiner Mutter.**
Weisstanne. 0,87 × 0,72.

Bonn, Universität.

43. **Entkleidung Christi vor der Kreuzigung.**
Weisstanne. 0,87 × 0,72.

Florenz, Uffizien.

44. **Der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

43—45 zusammengehörig. (Slg. Hirscher.) Scheibler, a. a. O.

Meran, Benediktinergymnasium.

45. **Vier Tafeln mit Heiligenpaaren:**
a) Hl. Bruno und hl. Magnus.
b) Hl. Norbert und hl. Benedikt.
c) Hl. Gregor und hl. Ambrosius.
d) Hl. Augustinus und hl. Hieronymus.

46. **Gegenstücke** am gleichen Ort.
a) Heiliger Paulus, Einsiedler, vor einer Zisterne sitzend, in grosser Landschaft.
b) Hl. Antonius, Eremita, in gleicher Stellung, die Hände nach dem Raben mit den Broten ausstreckend.
a—b Lärchenholz. 56,5 × 35,5 cm.
Auf diese Bilder wurde ich von Direktor Menghin in Meran aufmerksam gemacht.

Karlsruhe, Gemäldegalerie.

47. **Zwei kleine Altarbilder,** Verspottung und Beweinung Christi.
Übereinstimmend mit Nr. 42 Berlin. Aus der Privatsammlung des Grossherzogs Leopold. Scheibler, a. a. O.

Wien, früher Bes. Frl. v. Przibram, jetzt M. Hekscher.

1528. 48. **Frauenporträt,** dat. vom Jahre 1528. Scheibler, a. a. O. Stiassny a. a. O.

ANHANG.

HANS MALER VON ULM,

MALER ZU SCHWAZ,

nachweisbar in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Dresden, K. Gemäldegalerie.

1519. 1. **Bildnis eines bartlosen Mannes.** Inschrift: Do man 1519 zalt, do was ich 31 jar alt.

Wien, kais. Gemäldegalerie.

1521. 2. **Bildnis eines bartlosen Mannes.** Inschrift: Als man 1521 zalt was ich 33 jar alt.

3. **Bildnis des jugendlichen Kaisers Karl V.**
Vgl. G. Glück, Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1906. XXV. Heft 5. S. 245. ff.

Wörlitz, gotisches Haus.

1521. 4. **Brustbild Ferdinands,** des Bruders Karls V. Bez.: Rex Ferdinandus Etatis 17. 1521.

Stuttgart, Altertumssammlung.

1521. 5. **Rex Ferdinandus** aet. 17. 1521.

6. **Anna regina** aet. 17. 1521.
R. Vischer, Anzeiger VI. S. 115. Anm.

München, ehemals Sammlung Kuppelmayr.

1521. 7. **Brustbild Ferdinands I.** Bez.: Rex Ferdinandus. Etatis 17. 1521.

8. **Brustbild der Königin Anna,** Gemahlin Ferdinands. Bez.: Anna regina Etatis 17. 1521.

Wörlitz, Gotisches Haus.

1523. 9. **Brustbild der Königin Anna.** Bez.: Anna regina — Anno Etatis 20. 1523.

London, Bridgewaterhouse.

10. **Brustbild eines Mannes.** Bez: 1523. MZS.
Vgl. auch G. Glück, a. a. O.

Schloss **Tetschen** (Böhmen), Bes.: Graf Thun-Hohenstein.

1524. 11. **Brustbild des Anton Fugger.** Bez.: Anno Domini MDXXIII prima julij Antonius Fugger Aetatis sue annorum XXXI dierum XXI. Darunter das Fuggerwappen und die Künstlerinschrift: Hans Maler von Ulm Maler zuo Schwatz.
Vgl. Gust. Glück: Jahrb. der kunsthistorisch. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses Bd. XXV. H. 5. S. 245.

Wien, Akademie.

1524 12. **Brustbild des Maritz Welltzr von Eberstain.** Bez.: Do man MDXXIIII zalt was ich Maritz Welltzr von Eberstain XXIIII jar alt.

13. **Brustbild der Maria Woeltzerin,** gebornen Taenzlin. Bez.: Do man MDXXIIII zalt was ich Maria Woeltzerin geporne Taentzlin XVIII jar alt.

Rom, Palazzo Corsini, Museo nazionale.

14. **Brustbild des Wolfgang Tanvelder.** Bez.: Do man MDXXIIII zalt was ich Wolfgang Tanvelder XXVI jar alt.

Dresden, k. Gemäldegalerie.

1524. 15. **Brustbild des Joachim Rehle.** Bez.: Do man MDXXIIII zalt was ich Joachim Rehle XXXIIII jar alt auff adi XIIII luigo.

Florenz, Uffizien.

1524. 16. **Brustbild Kaiser Karls V.** Bez: Effig: Ferdin: Princip: Et Infant: Hispan: Arch: Austr. † Ro: Imp * An° Etat: Sve. XXI. Vicar:

Rovigo, städt. Museum.

1525. (?) 17. **Bildnis Ferdinands.** Angeblich bez.: alt 23 a° 1525.

Berlin, k. Gemäldegalerie.

1525. 18. **Hüftbild der Königin Anna.** Bez.: Anna regina 1525 Anno Etatis 22. Eine Kopie nach diesem Bilde in England, bez.: Anna regina 1530. Anno Etatis 27 HB.

Augsburg, Fürst Fugger-Babenhausen.

1525. 19. **Brustbild des Ulrich Fugger,** davon eine Replik in

Darmstadt, Besitzer: Freiherr von Heyl.

20. **Brustbild des Ulrich Fugger.** Bez.: Domini MDXXV Anno currente XXXV Etatis.

Berlin, Geheimrat von Kaufmann.

1525. 21. **Brustbild eines Fugger** (?).
Bez.: MDXXV Am X Tag Marci.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mannheim, grossherzogl. Schloss.

1525. 22. **Brustbild eines Fugger** (?).
Wiederholung des vorigen (Nr. 21) Porträts.

Paris, Privatbesitz.

1526. 23. **Brustbild des Matthäus Schwarz.**
Bez.: Ādī 20 Februari Anno 1526
Het Ich Mathevs Swartz
Dis Gstalt zv̊ Swatz
Da Ich Was Krad 29
Jar Alt.
Auf der Rückseite ein aus vielen Buchstaben zusammengestelltes Zeichen, darüber noch einmal: 1526 und darunter MSAV (Matthäus Schwarz August. Vind.).

München, Alte Pinakothek.

1529. 24. **Brustbild Ronners.**
Der Dargestellte hält einen Brief in der Hand mit der Aufschrift: Ronner zu hannden-Swatz. Bez. oben: 1529 XXVIII.
Rückseite: Wappen mit Lilie auf Halbmond.

Hievon eine Replik in

Ravensburg, Bes. Frau Kirsinger.

1529. 25. **Brustbild Ronners.**

Weimar, grossherzogl. Museum. (Nr. 25.)

Ohne Datum (wohl nicht vor 1525). 26. **Brustbild eines jüngeren, bartlosen Herrn.**

Berlin, Kupferstichkabinet, Holzschnitt.

Ohne Datum. 27. **Porträt der Königin Anna.**

Rom, Palazzo Barberini.

Ohne Datum (?). 28. **Bildnis der Königin Anna.**

Bordeaux, Museum. (Nr. 674.)

Ohne Datum. 29. **Bildnis eines jüngeren Mannes.**
Bez. etwa: Als ich was XXVI Jar X monat alt Do was ich also gestalt.

Rovereto, Privatbesitz.

Ohne Datum. 30. **Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren.**

Für die Nr. 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12—30 vgl. M. J. Friedländer, Repertorium der Kunstwissenschaft 18. S. 411—423 und 20. S. 362—365.

Für die Nr. 3, 10, 11 vgl. G. Glück, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses 1906, XXV. H. 5. S. 245 ff.

Für Nr. 5 und 6 vgl. R. Vischer, Anzeiger für schweizer. Altertumskd. 6.

Versuchte Zuweisungen an Hans Maler.

Schloss **Tratzberg** bei Schwaz, Bes. Graf Arthur v. Enzenberg, im Habsburger Saal.

Um 1510—1516. 1. **Stammbaum des Kaisers Maximilian I.,** Temperamalerei an den vier Wänden des Saales zwischen 1510—1516. Phot. von Otto Schmidt, Photogr. Kunstverlag Wien.

Schwaz, Tirol.

1521. 2. **Wandmalereien im Kreuzgang des Franziskanerklosters:**
a) Christus erscheint der Magdalena im Garten (rechts) und legt den Jüngern auf dem Weg nach Emaus die Schrift aus (links). Dat. 1521.
b) Christus und Thomas inmitten der Apostel. Dat. 1521.
c) Die Himmelfahrt. Dat. 1521.
d) Pfingstfest. Dat. 1521.
e) Teilung der Apostel. Dat. 1521.

Tratzberg.

1505—1510. 3. **Altarwerk.**
a) Mittelbild: hl. Sippe.
b) Ursprünglich wohl feststehende Seitenstücke: St. Franziskus und St. Bernhardinus.
c) Verkündigung, ursprünglich die zwei Flügel, jetzt in einem Rahmen.
(Die Photographien stellte mir Exzellenz Graf Arthur von Enzenberg zur Verfügung.)

1515—1520. 4. **Teilung der Apostel.**
Verwandte Arbeiten:
5. **Leidensgeschichte Christi.** 6 Darstellungen in einem Bilde.

Um 1530. { 6. **Marter des Judas Thaddäus** und 7. **Enthauptung des hl. Paulus.**
6. und 7. zusammengehörig mit zwei Tafeln im German. Museum in Nürnberg: Marter des hl. Andreas u. hl. Bartholomäus.
Nr. 3, 4, 5, 6, 7 aus dem Schwazer Franziskanerkloster erworben. Vgl. hierüber und auch über Nr. 1 und 2 R. Vischer, Jahrb. VI. S. 90 bis 94, wo auch sämtliche ältere Literatur zitiert ist.

Blaubeuren, ehem. Benediktinerkirche.

Um 1495. 8. **Teile der Malerei des Hochaltars:**
a) Johannes geht in die Wüste.
b) Johannis erste Predigt (Aussenseite des rechten Innenflügels).
c) Beisetzung des Hauptes Johannes des Täufers.
d) Beisetzung des Leibes des Johannes des Täufers (Innenseite des rechten Aussenflügels).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

EINE KASEL DES SPÄTEN XI. JAHRHUNDERTS.

Von Dr. W. M. Schmid.

Die Zahl der erhaltenen frühmittelalterlichen Textilien ist naturgemäfs sehr klein. Ein Zuwachs ist nur aus noch unbekannten Kirchenschätzen oder aus Gräbern zu erwarten und jedes neu hinzugekommene Stück ist geeignet, den Kreis unserer Kenntnisse zu erweitern. Am meisten Schwierigkeiten macht die Datierung, die günstigen Falles immer noch mit halben oder ganzen Jahrhunderten rechnen muss. Bei Gräbern — meist handelt es sich um solche von Klerikern —, die doch eigentlich einen festen zeitlichen Anhaltspunkt geben, ist eben vielfach zu beobachten, dass für die Bekleidung der Leiche bei der Aufbahrung und Beisetzung ältere, oft sogar wesentlich ältere Gewandstücke verwendet worden sind. Die damals modernen wertvollen Gewänder sind zu weiterem Gebrauch für den Gottesdienst zurückbehalten und der Leiche dafür nicht mehr gebrauchsfähige Stücke beigegeben worden. So ist z. B. die Leiche des Fürstbischofs Christoph Schachner von Passau, † 1500, mit zwei stark abgenützten Diakondalmatiken aus dem 12. Jahrhundert bekleidet gewesen, die jedenfalls aus der Paramentenkammer der Domsakristei stammten.

Was die Frage nach dem Herstellungsorte mancher Textilgruppen betrifft, so sind trotz verdienstvoller Forschungen aus neuester Zeit insbesondere die Wechselbeziehungen zwischen byzantinischer und arabischer Kunst noch keineswegs so geklärt, dass gewisse Zuweisungen zweifelsfrei wären.

Bei meinen Arbeiten über die Funde aus den Kaisergräbern im Speyrer Dom bin ich nun in der Sammlung des historischen Vereins Eichstätt auf eine bisher unbekannte Kasula gestossen, bezw. auf deren Reste. Infolge der ganz ungeeigneten Aufstellung sind nämlich von dem ohnehin morschen Stoff häufig Stücke abgerissen worden, so dass die Länge nicht mehr vollständig erhalten ist. Was noch vorhanden ist, lässt ersehen, dass die Kasel die ganz frühe Glockenform hatte. Von dem Futter aus kräftigem Leinen sind noch grössere Partien erhalten, sodass wenigstens der Halsausschnitt und der Brustteil ihre ursprüngliche Form bewahrt haben. Der Stoff der eigentlichen Kasel ist in Kette und Schuss aus wenig gebleichter Seide, die daher jenen weissen Farbton mit einem Stich ins Gelbe hat, den man bei den Modefarben Creme nennt. Der Schussfaden ist doppelt (Abb. 1); der untere bindet die Kette in 1–1–1–2–1–1–1–2 Faden, sodass ein ripsartiger Charakter der Rückseite des Gewebes entsteht. Der obere läuft in wechselndem 7 und 8 bündigem Köper über die Kette; durch die lang flottierenden Fäden erhält daher die Vorderseite einen glänzenden Altlascharakter. Wo die Zeichnung des Musters es verlangt, wird die Köperung unterbrochen und die Kette straff leinwandbindig gefasst. Dadurch erscheint das Muster in dunklen, wie geritzten oder gefurchten Linien auf dem glänzenden Grunde und ist nur in entsprechender Stellung der Stoffläche zum Licht sichtbar.

Abbildung 1 Bindungssystem des Gewebes

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Muster ist aus reihenweis versetzten spitzovalen Feldern (h = 24 cm) gebildet, die durch Bänder getrennt sind, auf deren Schnittpunkt eine kleine Rosette sitzt. Die Mitte des Feldes nimmt ein runder Spiegel ein, der von einem Perlband und nach aussen von knolligen Blättern umgeben ist. Darin sitzt eine vierteilige stilisierte Blüte. (Abb. 2.)

Der Stoff gehört zu einer Gruppe von Seidenstoffen, von der bis jetzt folgende Gewänder nachgewiesen sind:

1. Sog. Kasel des hl. Willigis (975—1011) in Sankt Stephan in Mainz.[1])
2. Sog. Kasel des hl. Willigis, ehemals Aschaffenburg, jetzt Bayerisch. Nationalmuseum, München.
3. Hosen des Kaisers Konrad II. (1024—1039), aus dessen Grab in Speyer.
4. Kasel des Bischofs Reginbald I. (gest. 1039), aus dessen Grab in Speyer.

Dazu kommt:

6. Stoffrest im Nationalmuseum München, welcher von der Tunika Heinrichs II. (1002—1024) stammen soll.[2])

Die Zuschreibung der Kaseln 1 und 2 ist ja an sich legendär, daher die Datierung der Stoffe mit dem beschriebenen Muster auf den Beginn des 11. Jahrhunderts eigentlich ebenso unsicher. Eine absolut sichere Grundlage erhält sie aber durch den Fund aus dem Grabe Kaiser Konrads II.; denn auch die Kasel Reginbalds I. könnte ja aus einem älteren Bestand stammen, während bei dem kaiserlichen Gewandstück nach Schnitt und Gattung dies ausgeschlossen ist.

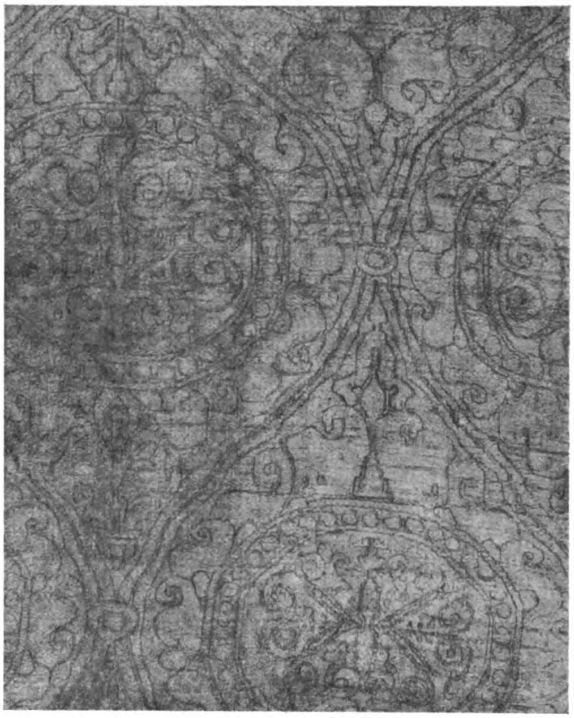


Abbildung 2 Musterung des Kasulastoffes

Damit ist auch die Zeitstellung des Stoffes der vorliegenden Kasel — ca. 1010—40 — bestimmt, wie auch die Zuweisung der beiden Kaseln an den hl. Willigis nunmehr richtig erscheint. Bei den Stoffen dieser Gruppe hat die in der Mitte des Spiegels sitzende Blüte fast immer eine verschiedene Form; ausserdem wechselt sie beim gleichen Stoff reihenweise ab. Bei den Willigiskaseln und der Hose Konrads II. sitzt in dem Spiegel eine ausgesprochene Palmette, deren Bildung sehr stark an den Einfluss arabischer Kunst erinnert. Es steht keineswegs so fest, dass diese ganze Ornamentik «nur auf griechischem Boden gewachsen» sein kann, dass also die Stoffe nur byzantinisches Erzeugnis sein können.[1]) Dies wird umso zweifelhafter, als bei dem Stoff der Kasel Reginbalds I. die angewebte Randborte mit kufischen stilisierten Buchstaben noch erhalten ist, seine Herstellung in einer arabischen Webstube also sicher ist.

Bemerkt sei noch, dass die Kasel des Reginbald I. ehemals ein dunkles Rot besass, während die Kaseln des Willigis in schönem Goldgelb glänzen; bei der Hose Konrads II., die natürlich die braune Moderfarbe angenommen hat, bleibt es zweifelhaft, ob sie ursprünglich ein ganz helles Gelb oder das gebrochene Weiss zeigte, wie die hier besprochene Kasel.

An deren Halsausschnitt ist am Vorderrand ein oblonger Latz (l = 24,5 cm) angenäht, der figürliche Stickereien trägt. Der Grund ist braunrote gemusterte Seide von ähnlicher Webtechnik wie die Kasel selbst. In einer Mandorle steht eine Gestalt mit den beiden erhobenen Händen und einem Nimbus; die eine Hälfte des Hintergrundes ist mit einem Flecht-

[1]) Lessing, Gewebesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums Tafel 58.

[2]) Bassermann-Schmid, der Bamberger Domschatz Tafel IV B.

[1]) Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei II S. 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

werk, die andere mit doppelten Wellenlinien ausgefüllt. Um den Rand zieht die stark abgekürzte Inschrift:

+ SPS SCS SVP UENIET INTER . .
ET VIRTVS ALTISSIMORVM BENIT . .

In den Ecken sind die geflügelten Evangelistensymbole sichtbar, zwischen den beiden oberen stehen zwei Sterne, zwischen den unteren auf gemustertem Grund ein Vogel. Durch die Symbole weist sich die stehende Figur als Christus aus; ob dessen Rechte

Abbildung 3
Brustlatz, in Gold und bunter Seide gestickt

den Segensgestus zeigte, ist nicht mehr erkennbar. Der übrige Raum des Latzes ist mit rautenförmigem Netzwerk ausgefüllt. (Abb. 3.)

Die ganze Stickerei war ehemals in Gold ausgeführt, d. h. Nimbus und Gesicht des Christus, die Falten des Gewandes, die Musterung des Mandorlagrundes, die Buchstaben, der Vogel, Konturen und Innenzeichnung der Evangelistensymbole und der Sterne, die Linien des Netzwerkes. Die Technik ist die der gelegten Stickerei, der überaus feine Goldfaden besteht aus ungebleichter Seide, mit Goldlamelle umwickelt.

Heute ist die ganze Stickerei sehr verrieben, so dass der Goldglanz an vielen Stellen fehlt, und nur mehr der Grundfaden oder die Anheftfäden die Zeichnung erkennen lassen.

Die letzteren sind von verschiedener Farbe: Die Buchstaben sind in ganz hellem Rosa gehalten, das Flechtwerk in der Mandorla, ein Stern und der Vogel in hellem Scharlach, die Evangelistensymbole,

Abbildung 4

das Gewand Christi in dunklerem Rot, ein Stern, das Gesicht Christi und der allgemeine Hintergrund in Braunrot. Der Grund, auf dem der Vogel steht, ist mit dunklem Blau gefasst, die Wellenlinien in der einen Mandorlahälfte mit ganz hellem Grün, der Markuslöwe in Rosa und Weiss. Gesicht und Hände Christi und des Evangelistenengels sowie die Buchstaben sind mit hellblauer Seide konturiert.

Diese bunten Anheftfäden, deren Stiche auf der Vorderseite in Abständen von kaum 1 mm erscheinen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gaben dem Goldglanz der Stickerei einen prächtigen farbigen Schimmer, der den feinsten Nadelarbeiten der Renaissancezeit gleichkam.

Die Feinheit der Arbeit und die leuchtenden Farben der auf der Vorderseite vielfach ausgebleichten Fäden sind auf der Rückseite besonders deutlich erkennbar.

Die Stickereitechnik ist die gleiche, wie wir sie auf dem Krönungsmantel Kaiser Heinrichs II. (1002—1024) in Bamberg, an einer Pontifikalkappa, den Resten eines byzantinischen Königspalliums und an einem Rationale, ebenfalls in Bamberg und aus der Zeit Heinrichs II. stammend[1]), dann auf der 1031 datierten Stuhlweissenburger Kasel (jetzt ungarischer Krönungsmantel in Pest) beobachten können.

Auch die Stilisierung der Figuren widerspräche nicht, dass die vorliegende Stickerei ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein könnte. Die grosse Zahl der Farben und ihr Wechsel bei den Anheftfäden findet sich jedoch bei den frühen Stücken nicht, sondern ist erst später zu beobachten, so bei dem palermitanischen Königsmantel in Bamberg um 1150.[2]) Auch das Auftreten des unzialen U neben dem E weist auf spätere Zeit hin.

Rechts und links am Rand des Halsausschnittes der Kasel sind zwei 1 cm breite Borten mit kleinen Ranken und nicht mehr vollständigen Inschriften angenäht. Diese lauten:

HOC OPUS INNEXO PERETHILT COMMIS
ERAT AURO POSCI

und

DOMINVM MISERETVR UTILLI

Auch hier zeigt sich die Mischung von Unziale und Kapitale in den Buchstaben, auch das unziale M tritt schon auf.

Die Borte ist auf dem Brettchen gewebt; die Buchstaben und Ornamente erscheinen (jetzt stark abgewetzt) in Blauschwarz und Rot auf dem Goldgrund der Vorderseite, rückwärts deutlicher lesbar in Rot auf Braun.

Es ist an sich unwahrscheinlich, ausserdem zeigt auch der Zustand des Kasulastoffes unter den Randborten, dass diese nicht später aufgesetzt worden sind als der gestickte Latz. Damit kommen wir, eben der fortgeschrittenen Buchstabenform wegen, auf das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts als Herstellungszeit der Kasel und ihres gestickten Schmuckes. Da die Kasel ursprünglich in Herrieden lag, kommt als Herstellungsort in erster Linie Regensburg in Betracht, wo damals schon ein schwunghafter Handel mit ausländischen Textilien bestand und auch der Sitz einer blühenden Stickerei war; doch ist ein anderer Ort, ein Frauenkloster einer bayerischen Diözese, nicht unbedingt ausgeschlossen. Die gewebten Borten könnten aus dem Handel bezogen sein.

Dass dabei ein Seidenstoff verwendet wurde, der älter ist, kann nicht auffallend sein. In den Gewandkammern der Adeligen und Fürsten, aus denen sie oft als Geschenk an die Kirchen und Klöster abgegeben wurden, konnten solche Stoffe länger liegen; auch der für die damalige Zeit meist zu gering eingeschätzte Handel konnte sie schon länger auf Stapel haben und schliesslich wissen wir noch nicht, ob nicht diese Stoffe auch noch später gewebt worden sind, als wir bisher annahmen. Die geschilderte Kasula zählt nun — abgesehen von ihrem defekten Zustand — zwar nicht zu den Prunkstücken, wie sie da und dort noch in Kirchenschätzen und Sammlungen zu finden sind; sie gehört aber auch nicht zu jenen «casule qui dicuntur tegelich», wie es in einem Pfandverzeichnis des Bamberger Domschatzes von 1247 heisst, sondern wäre in einem gleichzeitigen Inventar immerhin als bona casula cum aurifrigio aufgeführt worden. Für uns liegt ihr Wert in den mannigfachen kunsthistorischen Beziehungen, die sich im Material und seiner Behandlungsweise sowie in Stil, Zeit und Herstellungsort des Stückes kundgeben.

[1]) Bassermann-Schmid l. c. Taf. I, II, V—VII, IX.

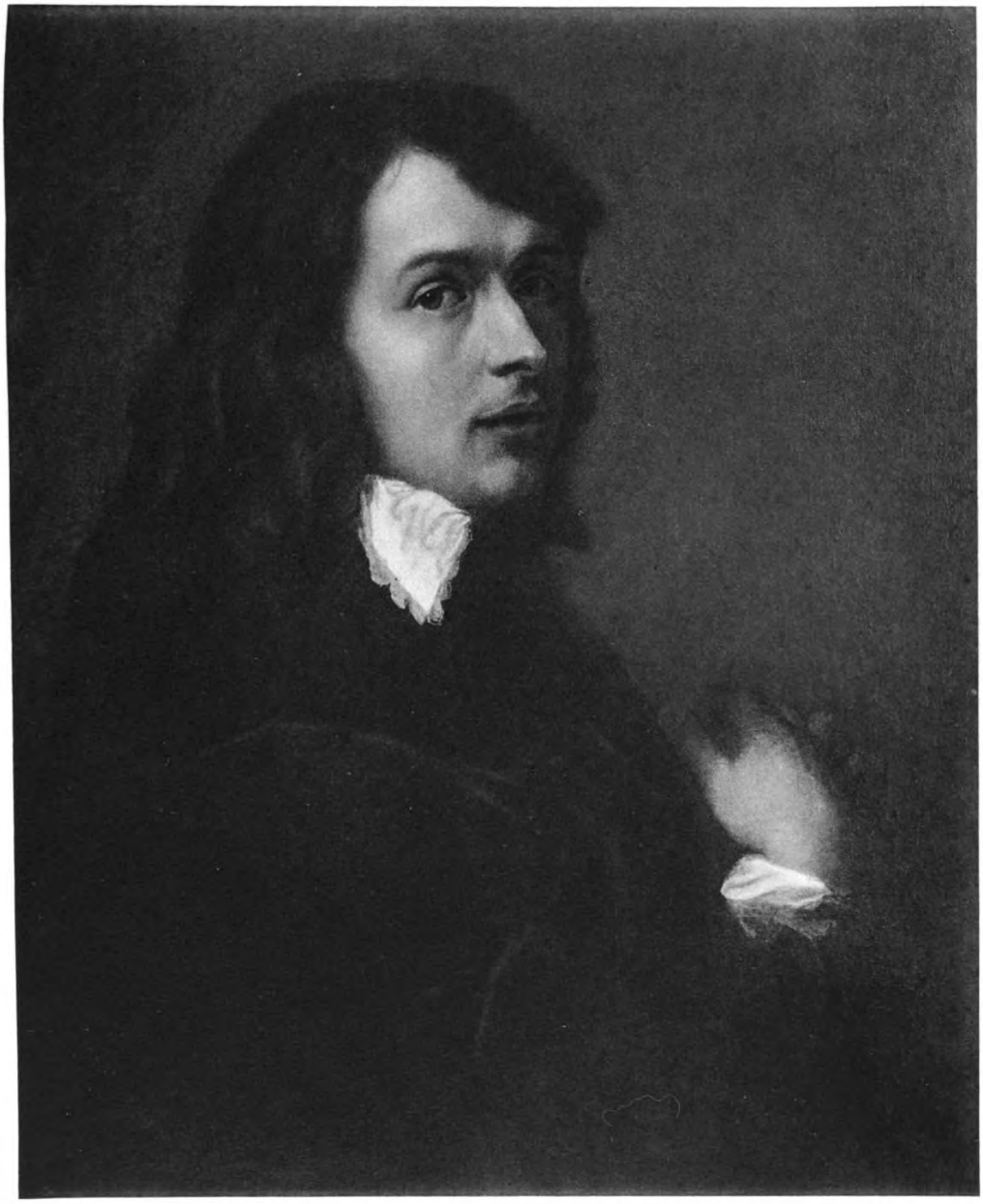
[2]) Bassermann-Schmid Taf. VIII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA



Hofphotograph Gebr. Hirsch, München

J. B. Obernetter, Reproduktion

Jan van Livensz 1607—1674

Besitzer: George von Dadelsen, München

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

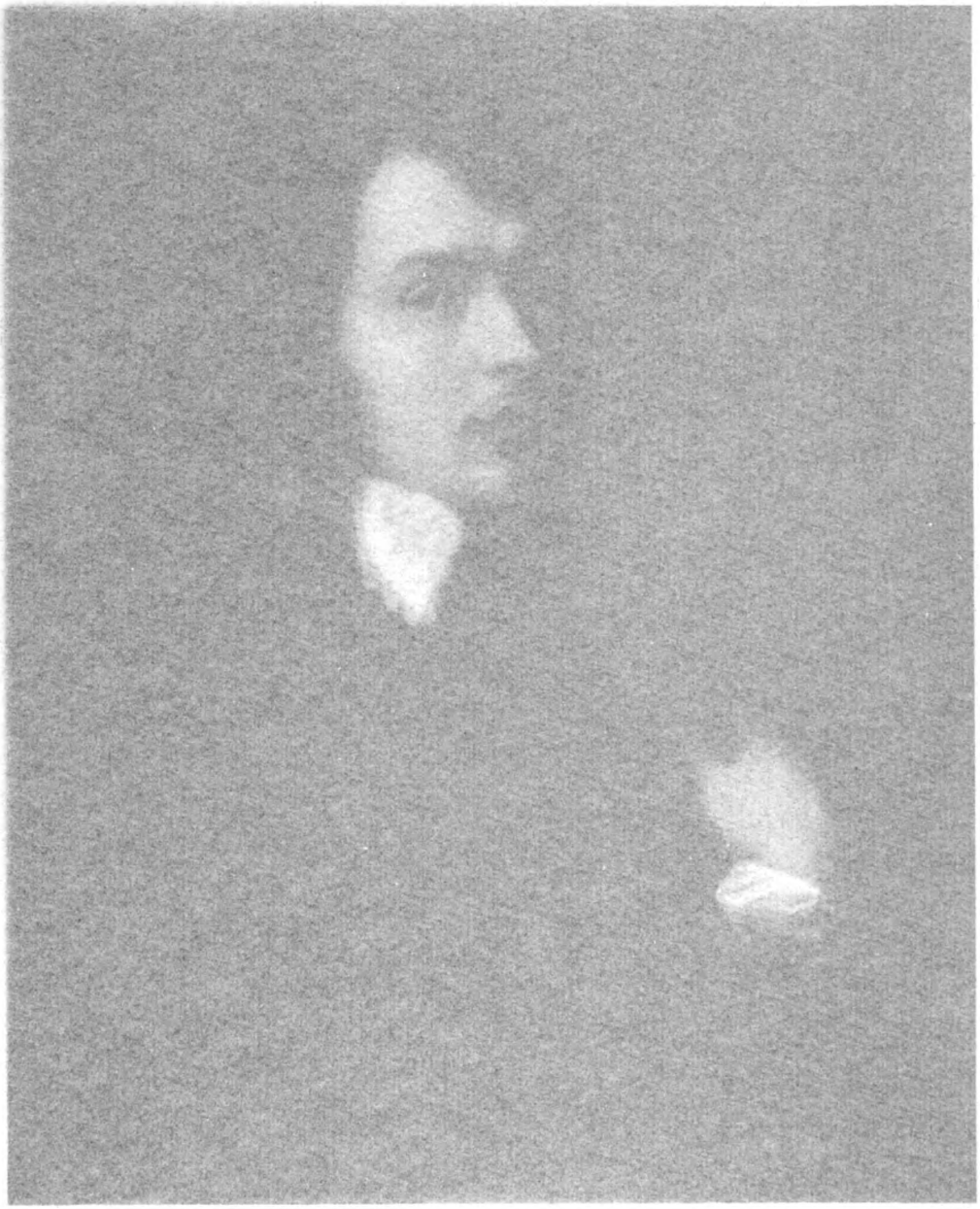
...DNIS EINES UNBEKANN...

...

BESITZER: G...

LIVENSZ, 1607 zu Leyden ... Schüler von Joris Versch... den, und P. Lastman, A... wurde später von Rembr... beeinflusst. Lebte ein... ...Leipzig 1635—44 in Amsterd... ...von L. de Heems, D. Seghers ... Sein eigenes Bild wurde hier ... Bekannte Bilder von ihm ... ..., Braunschweig: »Scipio A... ...» Heimsuchung Mariä«, Dr... ..., Nancy: Der heilige ... Der heilige Lucas«, Sch...

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN HERRN VON JAN VAN LIVENSZ 1607—1674.

Besitzer: George von Dadelsen, München.

LIVENSZ, 1607 zu Leyden geboren, Schüler von Joris Verschooten, Leyden, und P. Lastman, Amsterdam, wurde später von Rembrandt stark beeinflusst. Lebte einige Zeit in England, später 1635—44 in Amsterdam, wo er die Bildnisse von J. de Heems, D. Seghers und P. Pontius malte. Sein eigenes Bild wurde hier von van Dyck gemalt. Bekannte Bilder von ihm sind: «Opfer des Abraham», Braunschweig, «Scipio Africanus», Leyden, «Die Heimsuchung Mariä», Louvre, «Christus am Kreuz», Nancy, «Der heilige Petrus», Rotterdam, «Der heilige Lucas», Schwerin, u. a. m.

Über das vorliegende Gemälde, welches bisher noch nicht veröffentlicht wurde, schreibt Dr. von Bredius, Direktor des Mauritshuis, Haag, einer unserer besten Kenner der Niederländer, wörtlich: «Allerdings bin ich fest überzeugt, dass das bewusste Porträt, das Sie mir in der Versteigerung zeigten, ein später, sehr guter Lievens ist, mit van Dyck und Rembrandts Einfluss. Charakter: der schwarze Ton; er hat nie das eigentliche Rembrandthalbdunkel; ist immer schwarz; aber die van Dycksche Eleganz. ‚Bredius'».

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

HANDZEICHNUNGEN.

Von Franz Wolter.

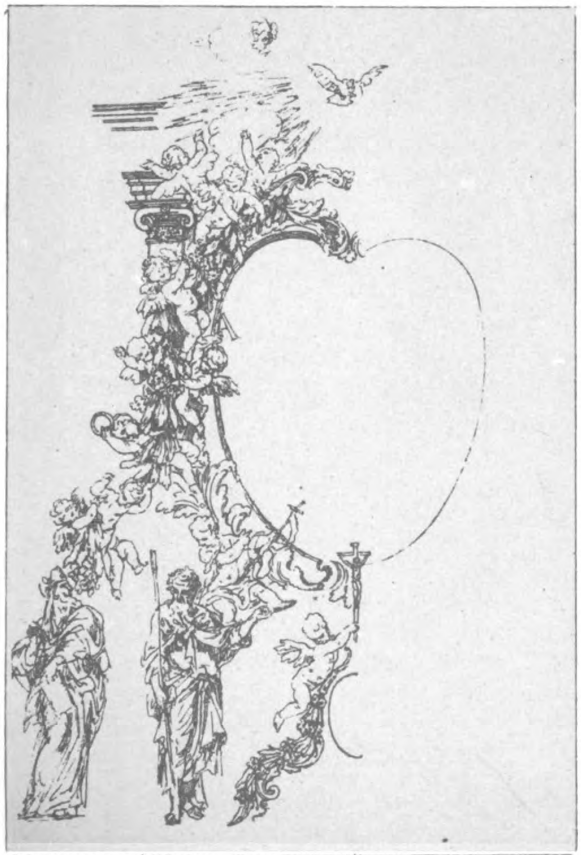
ZU den interessantesten Erscheinungen auf dem Gebiete der zeichnenden und malenden Künste gehören Entwürfe, Studien und Skizzen. Nichts ist auch so schwierig zu bestimmen als Handzeichnungen und der verwandten Materie, wozu auch die gemalten Zeichnungen gehören, «die Skizzen». Meister, die in ihrer Malerei sicher und genau zu erkennen sind, geben in ihren Handzeichnungen nicht immer denselben Aufschluss. Das liegt hauptsächlich darin, dass in der künstlerischen Zeichnung der Meister weniger ausgeführt als gegeben, mehr angedeutet als klar herausgesagt hat. An Stelle der ausführlichen Detailzeichnung treten schnelle, oft plötzlich hingeschriebene Striche, an Stelle der Gründlichkeit des Aussprechens Andeutungen, die um so geistreicher sind, wenn sie mit den wenigsten, eben noch ausreichenden Mitteln erschöpfend gegeben sind. Für den, der hier dem Künstler folgen kann, bietet die Andeutung mehr wie eine peinliche Ausführung, weil der Reiz des schnellen Erfassens einen höheren Genuss gewährt als eine langatmige, in die Breite sich verlierende Erzählung, die der Meister deshalb nicht beliebte, weil ihm die Ausschmückung nebensächlich erschien. Aus diesem Wert der Andeutung, des Ergänzens des Gezeichneten, durch den Beschauer selbst heraus, ist die Handzeichnung selbständiges Kunstwerk, auch dann, wenn sie einen Entwurf darstellt, der auf ein in der Zukunft noch weiter auszuführendes Gemälde erst hinweisen soll. Der Unterschied ist so gross, dass auf dem Wege zwischen Entwurf und Ausführung unendlich viel verloren ging. Was sind denn Handzeichnungen? Meist rasch aufgefangene zeichnerische Notizen, die nach der Natur, aus der Phantasie, der momentanen Eingebung heraus entstanden. Vieles ersonnen, erdichtet, anderes klüglichst erdacht im Suchen nach Problemen. Das Meiste flüchtig niedergeschrieben in stillen Mufsestunden, in einsamer Werkstätte, in der Natur, beim Lichte der Sonne, beim Dämmer der flackernden Lampe. Anderes autosuggestiv, den verwegensten Träumen folgend, mit dem Stifte noch einmal erlebt. Handzeichnungen sind meist Kinder der glücklichsten Stunde des Ausruhens, Kinder der Liebe und deshalb auch ernst zu nehmende Geschöpfe, die, wer Geist und Künstlertum in sich trägt, auch liebt und schätzt, trotz aller Unfertigkeiten und Mängel, die ihnen scheinbar anhaften. — Aus der grossen Fülle der Handzeichnungen, die in den letzten Jahren an unseren Augen vorüberzogen, bringen wir einige Proben und überlassen es dem Beschauer, hier das zu finden, was oben angedeutet ist. Aus dem reichen Schatze Münchener Kunst des 17.—18. Jahrhunderts ist noch so vieles zu sichten und festzustellen, was erst noch unternommen werden muss. Einige besonders für Bayern wichtige Meister mögen hier im Bilde gebracht werden. Es sind dies aus dem Besitze folgender Herren stammende Blätter:

		Tafel
Nr. 1.	Frieder. Sustris, Besitzer Franz Wolter, Maler.	I.
Nr. 2.	Peter Candid, Besitzer Sigmund Landsinger, Maler.	
Nr. 3.	Egid Quirin Asam, Besitzer Siegfried Lämmle, Antiquitätenhandlung.	
Nr. 4.	Joh. Georg Bergmüller, Besitzer Geheimrat Professor Dr. Paul Ritter von Groth.	
Nr. 5.	Georg Bernh. Götz, Besitzer Geheimrat Professor Dr. Paul Ritter von Groth.	II.
Nr. 6.	Unbekannter Meister, Besitzer Geheimrat Professor Dr. Paul Ritter von Groth.	
Nr. 7.	Aless. Galli di Bibiena, Besitzer Franz Wolter, Maler.	
Nr. 8.	Joh. W. Baumgartner, Besitzer Geheimrat Professor Dr. Paul Ritter von Groth.	III.
Nr. 9.	Joh. Kaspar Sing, Besitzer Siegfried Lämmle, Antiquitätenhandlung.	
Nr. 10.	Balth. Katzenberger, Besitzer Siegfried Lämmle, Antiquitätenhandlung.	
Nr. 11.	Unbekannter Meister, Besitzer Siegfried Lämmle, Antiquitätenhandlung.	IV.
Nr. 12.	Cosmas Damian Asam, Besitzer Franz Wolter, Maler.	
Nr. 13.	Mathias Kager, Besitzer Franz Wolter, Maler.	

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1. Frieder. Sustris 1526—1599

2. Peter Candid 1548—1628



3. Egid Quirin Asam 1692—1750

4. Joh. Georg Bergmüller 1688—1762

Reprod. Hubert Köhler München

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

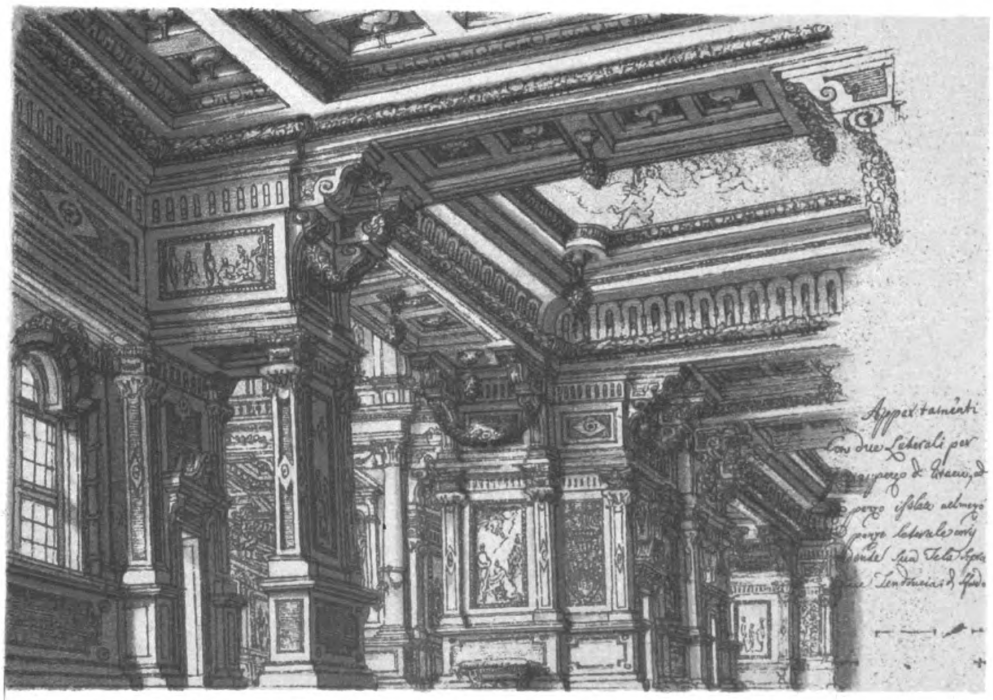
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

5. Georg Bernh. Götz 1708—1774

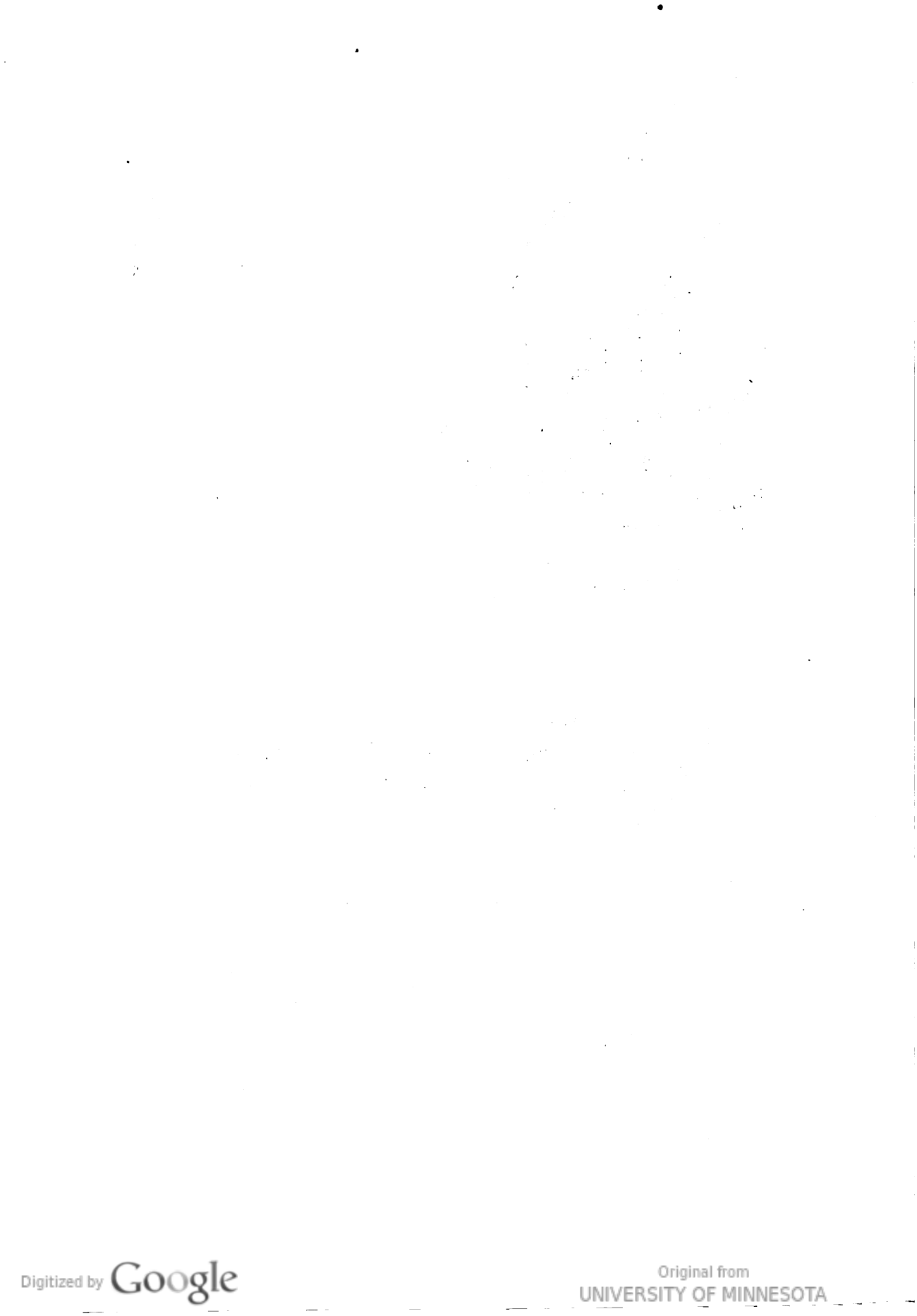
6. unbek. Meister



7. Alessandro Galli di Bibiena 1687—1769

Reprod. Hubert Köhler München.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

8. Joh. Wolfgang Baumgartner 1712—1761

9. Joh. Kaspar Sing, kurfürstl. bayer. Hofmaler 1651—1729

10. Balth. Katzenberger 1602—1613 in Speier tätig.

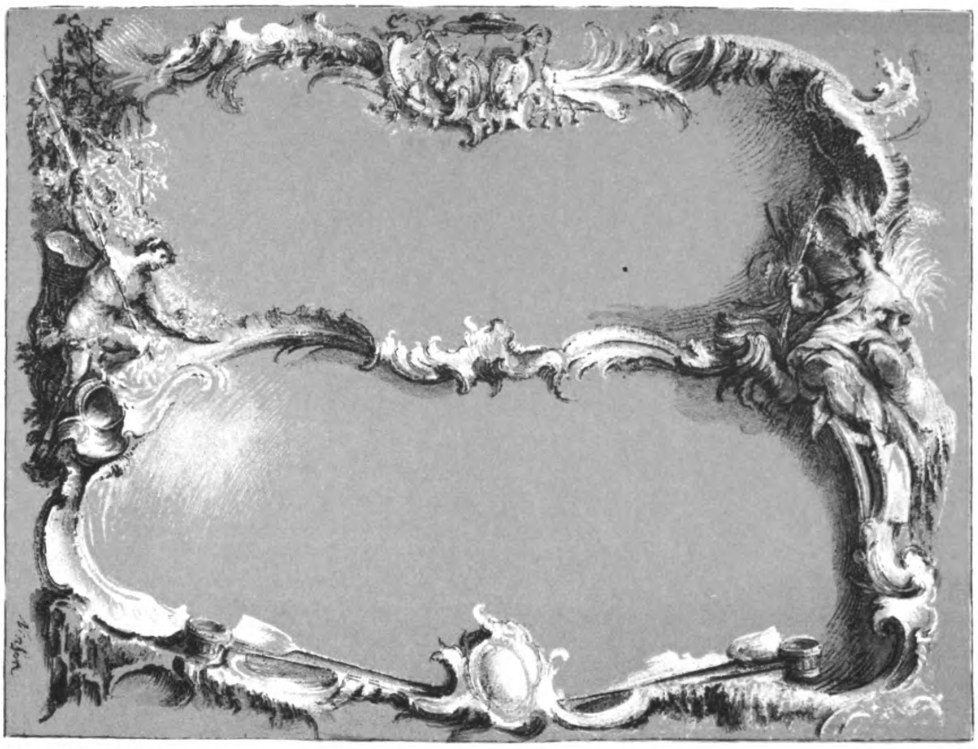
Reprod. Hubert Köhler München

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA



11. unbek. Meister

12. Cosmas Damian Asam 1686—1739

13. Mathias Kager 1566—1634

Reprod. Hubert Köhler München

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

LUDWIGSBURGER FIGURENPLASTIK IN AMBERGER AUSFORMUNGEN.

Von Dr. Georg Lill.

UEBER die Amberger Fabrik sind wir, was die rein historischen Tatsachen anbetrifft, gut unterrichtet.[1]) Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern erteilte durch Privileg vom 18. August 1759 dem Bürgermeister und Salzverwalter Simon Hegendörfer zu Amberg das Recht, im Herzogtum Oberpfalz, insbesondere in Amberg, eine Fayencefabrik errichten zu dürfen. 1762 kam sie an den Regierungssekretär Bartholomäus Hegendörfer, 1771 an Bürgermeister Bäumel, Mayer und Fleischmann. Sie wurde an den Sachverständigen Johann Hochgesang aus Bayreuth verpachtet, der 1798 einen Anteil kaufte. Nach 1800 war der Inhaber die Familie des Bürgermeisters Joseph Mayer. 1836 hiess die Firma Stephan Mayer und Sohn (Steingutfabrik). Um 1850 erwarb die Fabrik Eduard Kick. Später, im Jahre 1880 ging sie nach Kicks Tod an seinen Schwager W. Rasel über, der heute noch lebt und die Fabriksgebäude bewohnt.

Weniger gut sind wir über die künstlerische Leistungsfähigkeit der Fabrik orientiert. Die nicht gerade häufigen, mit ligiertem AB signierten Walzenkrüge zeigen naturalistische Blumensträusse oder das bayerische Kurfürstenwappen, gewöhnlich in Durchschnittsmalerei ohne besondere Qualitäten. Doch sollen um 1770 die Amberger Fabrikate die Bayreuther und Nürnberger Waren in technischer Arbeit und Feinheit der Malerei übertroffen haben. Möglicherweise ist diese Nachricht aber eine lokalhistorische Übertreibung. Denn wenn Amberg tatsächlich Qualitätsware geliefert hätte, würde die Fabrik sicherlich auch soviel Stolz gehabt haben, diese Stücke zu signieren, wie dies die anderen Manufakturen ja auch getan. Gerade die Seltenheit an signierten Stücken bei einem nachweislich sehr regen Geschäftsgang ist für mich der Beweis, dass die Fabrik hauptsächlich Durchschnittsware für die Oberpfalz lieferte. In einer Brüsseler Sammlung befanden sich zwei Kaffeekannen mit feinerem Blumendekor in Strassburger Art, also naturalistische Blumensträusse und der Signatur: Pinxit Tuge Amberg 1773 und 1774.[2]) Doch sind beide Stücke nicht Amberger Fabrikate, sondern rühren von einem Hausmaler namens Amberg her.[2])

Dagegen lässt sich nunmehr nachweisen, dass Amberg im 19. Jahrhundert einen eigenartigen Versuch machte seine künstlerische Bedeutung zu heben.

Zuerst machte mich Herr Privatier Gg. Lockner in Würzburg, der bekannte hervorragende Kenner

[1]) Die namhafteste Literatur: Wiltmeister, Churpfälz. Chronik oder Beschreibung vom Ursprung des jetzigen Nordgaues und obern Pfalz . . . nebst den angefallenen besonderen Merkwürdigkeiten der churfürstl. oberpfälz. Haupt- u. Regierungsstadt Amberg, Sulzbach 1783, S. 641. — Löwenthal, Geschichte von dem Ursprung der Stadt Amberg, 1801, S. 406. — Destouches, Statist. Beschreibung der Stadt Amberg, Sulzbach 1809, III. S. 114. — Schmitz, Grundlinien zur Statistik und Technik der Tonwaaren und Glasfabriken, Bd. I der Industrie des Königreiches Bayern, herausgeg. von einem Verein von Technikern, München 1836, S. 70. — Garnier, Dictionnaire de la céramique, Paris 1893, S. 5. — Aug. Demmin, Keramikstudien III. Folge. Das Steingut. Leipzig 1883, S. 48 Fussnote. — Ernst Zais, Zeitschrift des Bayr. Kunstgewerbevereins 1894, S. 75; 1897, S. 247. — Stieda, Die keramische Industrie in Bayern 1905, S. 121 ff. (Wichtige Mitteilungen zur Literatur verdanke ich Herrn Architekten Aug. Stöhr in Würzburg und Herrn Prof. Dr. Fried. H. Hofmann in München.)

[1]) Garnier a. o. O.

[2]) Vgl. Cicerone 1913, Fr. X. Hofmann, Die Pfuscherei in Nymphenburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 1
Dr. Ferretti, Meleager das Wildschwein tötend

der süddeutschen Fayencen, darauf aufmerksam, dass in Amberg wahrscheinlich im 19. Jahrhundert Ludwigsburger Porzellanfiguren ausgeformt worden seien. In seinem Besitze befinden sich nämlich ein Putto mit Muschel mit der eingepressten Marke Nr. 21, eine historische Figur (Faustina) mit Nr. 26, eine Abundantia (Concordia) mit Nr. 28 sowie eine kauernde Venus ohne Nummer. Sämtliche Stücke hat Herr Lockner in Kissingen in den 80er Jahren von einem Händler erworben, der behauptete, dass sie aus Amberg stammten.

Als mich gelegentlich einmal Herr Hauptlehrer Clement Schinhammer aus Amberg, der mit grossem Eifer ein kleines Stadtmuseum in Amberg begründet hat, in München aufsuchte, frug ich ihn, ob er etwas von Amberger Figuren wisse. Er konnte mir mitteilen, dass sich in seinem Museum eine Gruppe des Vulkans befinde, die ich sofort durch die Abbildung bei Balet Nr. 124[1]) als identisch mit dem Ludwigsburger «Mars in der Waffenschmiede» feststellen konnte. Zu alledem konnte mir Herr Schinhammer die erfreuliche Mitteilung machen, dass sich in den Fabrikräumlichkeiten noch sämtliche «Modelle» und zahlreiche Ausformungen befänden. Nun war ich entschlossen selbst in Amberg den Tatsachen nachzugehen. Bei einem zweimaligen Aufenthalte war der Besitzer der Fabrik, der alte Herr Rasel, so liebenswürdig, mir das gesamte Material zur Verfügung zu stellen, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank sage.

Die Gebäude der Amberger Fayencefabrik liegen im Nordosten der Stadt, am Abhang des Mariahilfbergs. Seit dem Jahre 1910 steht die Fabrik erst endgültig still. Bis dahin hat sie durch 151 Jahre den Betrieb ununterbrochen aufrecht erhalten, neben Meissen und Nymphenburg die einzige keramische Manufaktur, die die wirtschaftlichen Schwierigkeiten vom Übergang des 18. zum 19. Jahrhundert überwunden hat. Allerdings leistete Amberg auch im 19. Jahrhundert künstlerisch nichts Bemerkenswertes. Seine sehr grosse Produktion erstreckte sich nur auf die Herstellung von gewöhnlichem Gebrauchsgeschirr aller Art in Steingut und Porzellan. Höchstens dass man einige Prunkvasen mit überreicher Bemalung im Renaissancestil der achtziger Jahre und noch früher Geräte mit schwarzem oder blauem Kupferstichüberdruck herstellte. Aber gerade der bedeutende materielle Aufschwung der Fabrik — 1833 betrug die Jahresproduktion 30000 fl. — mochte den Anlass dazu geben, auch nach Höherem zu streben.

Wie mir Herr Rasel mitteilte, erwarb in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Eduard Kick, der damalige Besitzer der Fabrik, aus der ehemaligen Schwerdtnerschen Fabrik in Regensburg die Figurenhohlformen, die jetzt noch vorhanden sind. Die Schwerdtnersche Fabrik bestand vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre in dem Hause Nr. 160 und 161. Sie fertigte hauptsächlich Türkenbecher in Porzellan.[1]) Wann diese Hohlformen nach Regensburg gekommen sind, darüber kann ich keinen Aufschluss geben, vielleicht dass einmal ein glücklicher Zufall hierin noch Klarheit verschafft.

Diese Hohlformen sind aus der Porzellanmanufaktur Ludwigsburg, wie unten noch des näheren dargelegt werden wird. Am 11. Oktober 1824 wurde die Ludwigsburger Fabrik durch Dekret des Königs Ludwig von Württemberg aufgehoben. Die Modelle und Formen der Geschirre wurden im Ludwigsburger Gewächshaus untergebracht. «Die Figurenformen brachte man, soweit sich nicht Liebhaber dafür gefunden, im April 1825 zur Aufbewahrung ins Ludwigsburger Schloss; in einem ‚Verzeichnis der vorhandenen Figurenformen' sind 106 oder 107 Gegenstände aufgeführt; die Reihenfolge ist in dieser

[1]) Leo Balet, Ludwigsburger Porzellan (Figurenplastik) Stuttgart und Leipzig, 1911.

[1]) Gütige Mitteilung des Herrn Hugo Grafen v. Walderdorff. Vgl. a. sein «Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart», Regensburg 1896, S. 431.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Liste ziemlich willkürlich, die Bezeichnung oft ungenau.»[1]) Wie ein Vergleich dieser Liste (ich nenne sie die Ludwigsburger Liste) mit den Hohlformen ergibt (vgl. Liste 1, 2, 4), ist diese ganze Kollektion offensichtlich später nach Regensburg verkauft worden und von dort nach Amberg gewandert.

Den wichtigsten Aufschluss geben uns die Hohlformen selbst. Sie sind aus Gips gebrannt und bestehen für jeden Gegenstand aus mehreren Stücken, den sogenannten «Muttern», in denen die breiige Masse vor der Zusammensetzung und dem Brand ihre Form erhält. Der Leib, die Köpfe, die Gliedmassen, die Attribute, jedes hat seine besondere «Mutter». Die «Muttern» sind alt und verstaubt, doch im allgemeinen gut erhalten. Hie und da ist ein kleineres Stück, ganz selten einmal eine ganze Figur abhandengekommen. Für die Feststellung, dass es die Originalhohlformen sind, haben wir ein ganz bestimmtes Kriterium. Jede Hohlform trägt nämlich eine genaue Benennung und eine doppelte Numerierung.

Die Inschriften sind gewöhnlich nur an der grössten Mutter angebracht, die andern tragen nur die Numerierung und die Angabe der Stückzahl, die für die ganze Figur notwendig ist. Die Schriftzüge tragen noch unverkennbar die Eigenarten des 18. Jahrhunderts, doch sind sie nicht von einer Hand. Nach ihrer Ausdrucksweise zu schliessen gehen sie auf die Originalbenennungen der Manufaktur zurück, doch sind Missverständnisse eines nicht Höhergebildeten in der manchmal falschen Schreibweise deutlich zu merken.

Die Numerierung ist doppelt. Einmal eine Zahl, die sich der Inschrift direkt anschliesst, gewöhnlich geschrieben C : 1 etc. Diese Zahl ist nach Schriftcharakter und Staubschicht gleichzeitig mit der Inschrift. (Vgl. Liste 1.) Eine zweite an willkürlicher Stelle angebrachte Zahl ist offenbar später. Ist die alte Schrift sorgfältig ohne Verletzung eingraviert, so ist diese Zahl roh, mit Ausbrechen der Ränder und in viel späterem Schriftcharakter eingerissen. Diese letzteren Zahlen decken sich mit denjenigen Ausformungen, die in Amberg gefertigt wurden. Sie gehen auch mit geringen Unterbrechungen von 1—127 (vgl. Liste 3), während die alten Bezeichnungen die Zahlen 1—985 mit sehr beträchtlichen Auslassungen umfassen. (Vgl. Liste 1.) Die zweite Zahlenangabe ist also

[1]) Otto Wanner-Brandt, Album der Erzeugnisse der ehemaligen Württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg. Nebst kunstgeschichtlicher Abhandlung von Prof. Dr. Bert. Pfeiffer, Stuttgart 1906, S. 23 f. — Balet, S. 48.

Abbildung 2
Joh. Chr. Beyer, Bacchus

die Durchnumerierung der Amberger Manufaktur (A.), die sicher nach 1850 vorgenommen wurde.

Wann wurde aber die alte Bezeichnung und Numerierung angebracht? Im ersten Augenblick des Entdeckens hegte ich die Hoffnung, dass sie gleich nach der Entstehung der einzelnen Modelle eingeschrieben worden sei. Wir hätten dann eine sehr wertvolle chronologische Anordnung der Ludwigsburger Modelle gehabt, aus der wir die wichtigsten Aufschlüsse über ihre Künstlermodelleure hätten ziehen können. Leider erwies sich dies bald als trügerisch; denn die Anordnung ist ganz willkürlich. Es folgen die Modelle der verschiedensten Zeiten in bunter Folge. (Man vergleiche Liste 1, Colonne B. [= Balet], aus der mit einem Blick aus der Nummernfolge diese Tatsache zu ersehen ist.) Die Numerierung geschah, als schon Dannecker (1790—95) und Scheffauer (1790—1795) ihre Modelle für Ludwigsburg geschaffen hatten; denn ihre Werke stehen mitten unter den andern. (Vgl. Nr. 1 (!), 2, 18 etc. [Dannecker] und Nr. 24 [Scheffauer 1793!] in Liste 1.) Auf alle Fälle ist diese Beschriftung noch 1795 geschehen; ja sogar nach 1824 muss man sie setzen, wenn die Bestimmung der «kleinen Apfeldiebe» um 1824 bei Balet Nr. 324 richtig ist. Denn diese Gruppe ist bei der Numerierung mit 167 versehen worden, steht also mitten in der Reihe. Auf alle Fälle müssen wir daran festhalten, dass die Beschriftung der Muttern in der letzten Zeit Ludwigs-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 3
Joh. Chr. Beyer, Bacchus und Ariadne

burgs vorgenommen wurde, eventuell sogar schon, als die Fabrik geschlossen war. Vielleicht könnte man noch einwenden, dass es in Regensburg geschehen sei. Dagegen gibt es drei Gründe. Die Numerierung erstreckt sich über wenigstens 985 Figuren, eine Anzahl ungefähr, wie sie der Gesamtproduktion Ludwigsburgs an Figurenplastik entsprechen mag. Es war also alles Figürliche durchnumeriert, nicht nur der Teil, wie er nach Regensburg und schliesslich nach Amberg kam. Andererseits kann man wegen des Schriftcharakters nicht noch höher ins 19. Jahrhundert heraufgehen. So kann schliesslich ein alter Modellmeister in Ludwigsburg um 1825 noch geschrieben haben. Aber später ist es vollkommen unwahrscheinlich. Zuletzt sprechen die Benennungen selbst dagegen; denn diese sind sicher noch aus der besten Ludwigsburger Tradition, wie dies besonders die interessanten Benennungen der «historischen Figuren» von Beyer ergeben.

Ein kleiner Teil der Hohlformen besteht aus neuen Exemplaren. Die alten Formen wurden wohl in Regensburg oder in Amberg zerschlagen. Deshalb liess man nach ihnen neue anfertigen. Die Formen sind kaum benützt, haben auch weder alte Inschrift noch alte Numerierung, sondern nur die Amberger Nummer mit einer Inschrift in moderner Ausdrucksweise und Schriftduktus. (Liste 2.)

Sechs Stücke tragen besondere Buchstaben. Nämlich Nr. 214 ++ ++ (= H H?); Nr. 240 G; Nr. 279 und 980 I H ligiert; Nr. 700 und 959 H . K . I . F resp. G . I . F. (Vgl. Liste 1.) Ich kann mit diesen Buchstaben nichts anfangen. Sollen es Bezeichnungen der Modelleure oder Former sein? Auffallend ist es sicherlich, dass zwei Modelle, die allgemein Beyer zugeschrieben sind: Faustina und Vesta (Nr. 279 u. 980), mit demselben Zeichen versehen sind.

Vorhanden sind 80 Hohlformen. (Vgl. Liste 1 u. 2.) Dazu kommen noch 17 Amberger Ausformungen, von denen ich die Hohlformen nicht zu Gesicht bekam. (Vgl. Liste 4.) Möglicherweise sind sie jedoch an irgend einer anderen Stelle des weitläufigen Lagerraums der Fabrik untergebracht.

Dass diese Hohlformen so ziemlich identisch sind mit der Ludwigsburger Liste von 1825, möge man aus der Liste 1, Kolonne 1 ersehen. (L. L.) In dieser Liste sind 107 (106) Formen aufgeführt. Von den 97 Amberger Figuren kann ich 72 mit ihnen identifizieren. Bei 25 ist es nicht möglich. Worauf diese Differenz zurückgeht, ist schliesslich nebensächlich.

Für die Kenntnis der Ludwigsburger Figurenplastik sind die Hohlformen von Amberg nicht ohne Bedeutung. Sind doch unter den 97 Figuren 40 bisher unbekannt gewesen.

Im folgenden will ich versuchen, die einzelnen neuen Gruppen den Ludwigsburger Modelleuren zuzuweisen. Bei einigen Stücken wird dies schwierig

Abbildung 4
J. V. Sonnenschein, Die Gelehrsamkeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sein, weil ich nicht von allen Hohlformen Ausformungen zur Verfügung hatte. Wer schon einmal mit Hohlformen zu tun hatte, wird die Schwierigkeiten zu würdigen wissen, die nicht zusammengesetzte Einzelteile stilkritischen Bestimmungen bieten.

Balet hat in seinem Buche über Ludwigsburger Figurenplastik Franz Anton Pustelli als ersten bedeutenden Modelleur von Ludwigsburg festzulegen versucht. Nach den Untersuchungen, die Prof. Dr. Fried. Herm. Hofmann anlässlich seiner «Geschichte der Nymphenburger Porzellanmanufaktur» vorgenommen hat und die in kurzem veröffentlicht werden, ist jedoch dieser Pustelli identisch mit dem Nymphenburger Bustelli (nicht Bastelli, wie man bisher geschrieben). Dieser Bustelli sollte zwar für Ludwigsburg engagiert werden, doch ist dieser Plan niemals zur Ausführung gekommen. Somit ist die historische Persönlichkeit eines «Pustelli» zu Fall gebracht. Aber auch die künstlerische Persönlichkeit eines «Pustelli» ist unmöglich. Denn aus stilkritischen Gründen können diese ganz verschieden aufgefassten Figuren unmöglich aus einer Hand stammen. Das Werk Pustellis muss unter drei bis vier anderen Modelleuren aufgeteilt werden. Die Chinesenfiguren und Tänzergruppen gehören einem andern an als die Jünglings- und Mädchenfiguren sowie die Liebes- und Schäferszenen; von abermals einer andern Hand sind die Bauern- und Kinderfiguren. Es ist hier nicht meine Aufgabe das im einzelnen nachzuweisen, noch kann ich die einzelnen Modelle den in Betracht kommenden Throte, Göz, Louis und Lejeune zuschreiben. Ich muss dies nur hier vorausschicken, um die Amberger Hohlformen richtig unterbringen zu können.

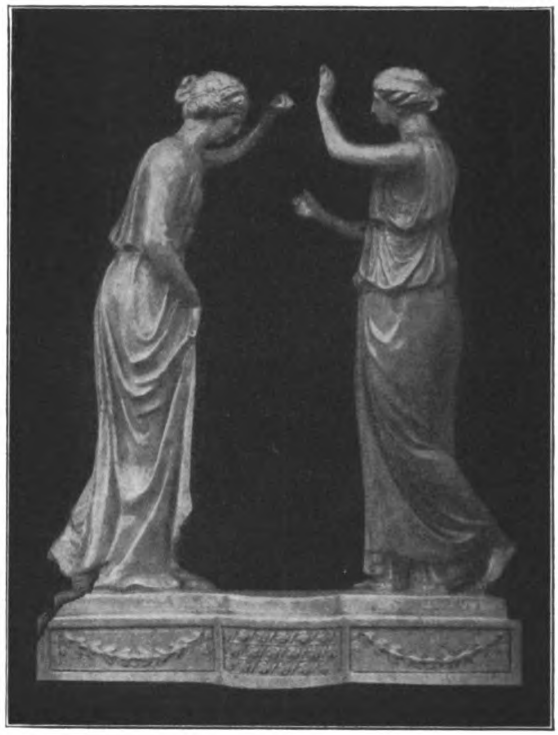


Abbildung 5
J. H. Dannecker, Zwei Frauen mit (fehlendem) Leuchter

Von dem Modelleur der Bauernfiguren sind bisher zwei bekannt: H.Nr. (= Hohlformennummer, immer unter Liste 1.) 16 Bettelweib mit Kind (Balet 67) und H.Nr. 21 Bettelweib (Balet 66). Dagegen war unbekannt: A. 18 (= Amberger Ausformungen, Liste 2) ein alter Bauer (verwandt mit Balet 82), A. 123 (Liste 4) ein Bauer und H.Nr. 221 eine alte Bäuerin. Eine gewisse Ängstlichkeit und derbere Auffassung ist diesem Künstler eigen.

Gut verankert als historische wie künstlerische Persönlichkeit scheint mir dagegen Domenico Ferretti (1762—1767) zu sein. Zu den bisher publizierten Figuren gehören H. Nr. 822 Flussgruppe (Balet 113), H. Nr. 826 desgleichen (Balet 116), H. Nr. 823 Aeskulap (Balet 121: Der barmherzige Samariter genannt), eine Gruppe, von der der alte Arzt verloren gegangen ist und daher in Amberg durch eine Beyersche Frauenenfigur ergänzt wurde, H. Nr. 829 Mars in der Waffenschmiede (Balet 124), H. Nr. 819 Vulkan und Venus (Balet 125), H. Nr. 825 Thedis taucht den Achilles in den Styx (Wanner-Brandt 82) und H. Nr. 815 Herkules mit dem kalydonischen Eber (Wanner-Brandt 558). Neu kommen zu dem Werk Ferrettis: H.Nr. 821 eine männliche und eine weibliche liegende Flussfigur, H. Nr. 648 Aktäon und Diana (so bezeichnet, doch wahrscheinlicher Luna und Endymion), H. Nr. 913 Meleager das Wildschwein tötend (Abb. 1), H. Nr. 969 Meleager überreicht den Kopf des Wildschweins an Atalante und H. Nr. 942 Raub der Dejanira durch einen Centauren. Auch H. Nr. 502 Chronos und H. Nr. 41 (?) (Liste 4) Frau mit zwei Kindern dürften ihm zuzuschreiben sein.

Auch bei Zuteilung des Werkes an Joh. Christ. Beyer (1762—1767) dürften sich kaum Bedenken

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 6
J. H. Dannecker, Knieende Venus

ergeben. Von den bisher bekannten Figuren sind vorhanden H. Nr. 126 Bacchantin und Silen (Balet 143), A. 1 (Liste 2) Zimbelschlagender Faun (Balet 147), H. Nr. 123 Aktäon (Balet 150: Fischer genannt), H. Nr. 214 Orpheus mit der Leier (Balet 151), A. 2 (Liste 2) Trauernde Artemisia (Balet 157), A. 19 (Liste 2) Die Einigkeit (Balet 158: Libertas), A. 4 (Liste 2) Die Wahrheit (Balet 159), H. Nr. 570 Ruhender Mars (Balet 163), H. Nr. 279 Faustina (Balet 167: Klio), H. Nr. 142 Concordia (Balet 169: Pomona), H. Nr. 122 Najade (Balet 171), H. Nr. 980 Vesta (Balet 173), H. Nr. 117 Vestalin (Balet 174), H. Nr. 861 Venus (Balet 176). Dazu kommen folgende neue Gruppen: H. Nr. 831 Bacchus, eine Figur, die in der weichen Linienführung an den Praxitelischen Sauroktonos erinnert (Abb. 2), H. Nr. 1 (!) (diese Gruppe hat auch die Ziffer 1, vermutlich aus Versehen) Bacchus und Ariadne (Abb. 3), H. Nr. 171 (Liste 4) Mänade mit Tamburin, wohl das Gegenstück zum zimbelschlagenden Faun, H. Nr. ? (Liste 4) Bacchantin mit Hund, H. Nr. 863 Historische Figur (nackte Figur auf Sockel gestützt).

Abbildung 7
J. H. Dannecker
Knabe mit Vogelnest

Eine etwas unsicherere Persönlichkeit ist Jos. Weinmüller (1765 bis 1767). Ganz gewiss ist es wohl nicht, ob gerade die zwar ziemlich geschlossene Gruppe, die Balet ihm zuteilt, wirklich von ihm ist. Aus seinen Weltteilengruppen ist H. Nr. 506 die weibliche Figur aus Afrika (Balet 199) und H. Nr. 507 die männliche Figur aus Amerika (Wanner-Brandt 63). Diesem Werke darf man noch zuteilen: H. Nr. 985 Aeneas trägt den Anchises aus dem brennenden Troja, bei welcher Gruppe der Aeneas sehr viel Ähnlichkeit mit dem Perseus (Balet 195) hat. Die Unsicherheit des Stehmotivs ist auch hier auffallend. Vielleicht darf man auch noch A. 42 (Liste 4) Herkules den Löwen zerreissend und die für Ludwigsburg wohl einzige religiöse Schöpfung H. Nr. 981 der hl. Petrus hieher stellen; jedoch bin ich dessen nicht gewiss.

Pierre François Lejeune (1768 bis 1778) ist künstlerisch und historisch gut festgelegt. Man kann höchstens seinen Kreis noch erweitern. So gehören ihm auch sicher die zwei Figuren Balet Nr. 31 und 35 an, die dort als «Pustelli» gelten. Diese beiden Figuren gehören mit Balet 235 und Wanner-Brandt 413 zu einer Serie der vier Elemente. Sämtliche sind in Amberger Ausformungen vorhanden: A. 23 (Liste 4) Wasser (bei Balet: Fischerin), H. Nr. 251 (Liste 4) Luft (bei Balet: Jüngling mit Falken), H. Nr. 712 (Liste 4) Erde (bei Balet: etwas variiert als Gärtnerin mit Blumenkorb) und ohne Nr. (Liste 4) Feuer (Jägersmann am Feuer (Wanner-Brandt 413); je zwei Figuren bilden immer Pendants. Dann ist aber auch von Lejeune H. Nr. 645 Billetkrämerin (Balet 69). Weiters ist schon als Lejeune bekannt: H. Nr. 1 Kaffeetrinker (Balet 298: Chokoladetrinker), H. Nr. 550 Violinspieler (Wanner-Brandt 54) und A. 20 (Liste 2) Schäfer mit Trinkglas (Wanner-

Abbildung 8 J. H. Dannecker, Die vier Jahreszeiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Brandt 345: stehender Zecher). Sicher gehören auch die bisher unbekannten, aber doch in ähnlichen Variationen vorkommenden Figuren ins Werk Lejeune's: H. Nr. 170 Satyr mit Bock, H. Nr. 240 Sitzender Koch, A. 22 (Liste 2) Galanter Schäfer, H. Nr. 199 Tiroler, H. Nr. 619 Die brutale Frau (eine Frau, eine andere am Haare reissend).

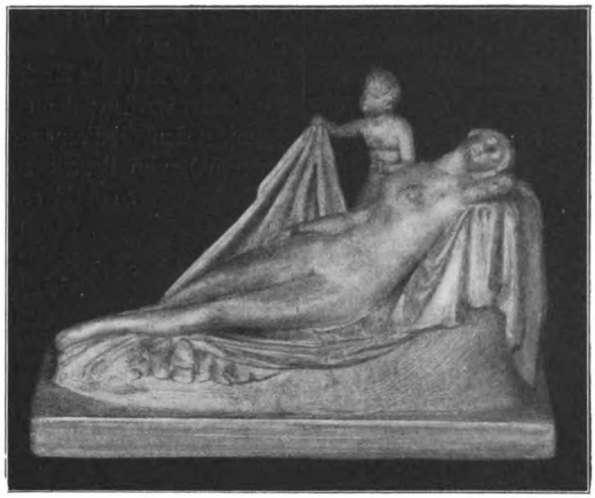


Abbildung 9 Ph. J. Scheffauer, Schlafende Venus

An dieser Stelle ist nun ein neuer Modelleur einzuschalten. Es ist dies Johann Valentin Sonnenschein, der von 1772 bis 1776 Lehrer an der Karlsakademie in Stuttgart war.[1]) Unter den Amberger Hohlformen befindet sich auch H. Nr. 115 Die Gelehrsamkeit. (Abb. 4.) Eine Frau in griechischen Gewändern sitzt auf einem Louis-seize-Sessel, sinnend den linken Arm auf einen Pfeiler gelegt und den Kopf in die Hand gestützt, in der lässig gesenkten Rechten hält sie ein Buch; neben ihr liegen weitere Bücher. Diese Gruppe ist schwer an einen der bisher bekannten Modelleure Ludwigsburgs zu weisen. Wie der Zufall will, kommt mir nun eine signierte Tongruppe von Sonnenschein «Penelope» in die Hand.[2]) Diese Gruppe ist bis in Kleinigkeiten hinein das Spiegelbild unserer Porzellanfigur: Haltung, Gewandbildung, Kopfbildung, Stuhl, allgemeine Stimmung sind ähnlich wie bei Zwillingsschwestern. Es kann keine Frage sein, dass der Schöpfer der «Gelehrsamkeit» J. V. Sonnenschein ist. Dies Modell dürfte dann wohl in die Jahre 1772 bis 1776 zu setzen sein, was auch stilistisch entsprechen würde.

Von den Figuren, die Joh. Heinr. Schmid (1774 bis 1790) zugewiesen sind, befinden sich unter dem Amberger Hohlformen: A. 8—11 (Liste 2) die fünf Sinne (Balet 310 bis 314). Dann darf man ihm aber auch die neuen Figuren zuschreiben: H. Nr. 155 (Liste 4) drei sich streitende Putten, H. Nr. 3 Kinder um ein Herz sich streitend, A. 21 (Liste 2), Kind mit Muschel, H. Nr. 700 Kind als Soldat.

Von den wenigen Figuren, die man bisher Joh. Heinr. Dannecker (1790—1795) zuschreiben konnte, ist unter dieser Kollektion H. Nr. 165 das Mädchen mit totem Vogel (Balet 316). Dazu kommt neu H. Nr. 300 (Liste 4) die trauernden Frauen in der Originalgruppierung, die Dannecker dann in einen Uhrständer ummodelte (Balet Nr. 350 Modell und Seite 38 unten). Der überaus melodische Rhythmus der beiden griechischen Frauengestalten in H. Nr. 2 zwei Frauen mit einem Leuchter (Abb. 5) lassen auch auf Dannecker schliessen. Ebenso dürfte die sehr antikisierende kauernde Venus (H. Nr.

Abbildung 10 Ph. J. Scheffauer, Sitzende grosse Muse

[1]) Vgl. über ihn Aug. Witterlin, Württembergische Künstler in Lebensbildern, Stuttgart 1895, S. 53 A.

[2]) Kollektion M. Arnold, Luzern, Kunstauktionskatalog Hugo Helbing München 2 Dez. 1913 Nr. 2. Mit Abbildung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

61? Liste 4) (Abb. 6) von ihm sein, ferner A. 6 (Liste 2) Knabe mit Vogelnest (Abb. 7), A. 12 (Liste 2) Kind mit Kaninchen, H. Nr. 67 Knabe vor einer Ährengarbe, H. Nr. 941 Kind als Winter (ähnlich wie Balet 320) und H. Nr. 101—104 (Liste 4) die vier Jahreszeiten mit je zwei Putten (ähnlich wie Balet 351) (Abb. 8).

Interessante Neuergebnisse bereichern das Werk Phil. Jak. Scheffauers (1790 bis 1795). Vor allem ist hier zu nennen H. Nr. 24 Schlafende Venus, die am Sockel signiert ist: Scheffauer fec. 1793. (Abb. 9.) Die zarte, schlanke, sehr gut modellierte Venus liegt nackt auf einem Tuch hingestreckt, das ein Putto rückwärts in die Höhe hebt. Der Vorwurf wurde in den Jahren 1794—1797 in grossem modelliert und in Marmor ausgeführt.[1]) Auch Goethe bewunderte diese Figur im Jahre 1797 auf seiner Reise in die Schweiz. Er sagt darüber folgendes: «In Herrn Professor Scheffauers Werkstatt — ihn selbst traf ich nicht an — fand ich eine schlafende Venus mit einem Amor, der sie aufdeckt, von weissem Marmor, wohl gearbeitet und gelegt; nur wollte der Arm, den sie rückwärts unter den Kopf gebracht hatte, gerade an der Stelle der Hauptansicht keine gute Wirkung tun.»[2]) Ferner taucht hier die sitzende grosse Muse auf (H. Nr. 18) (Abb. 10), die in der Liste von 1793 als Nr. 123 ausdrücklich als Arbeit von Scheffauer genannt ist. (Balet S. 48.) Vermutlich ist es eine kleine Umgestaltung der Statue der Dichtkunst, die Scheffauer im Jahre 1794 fertig stellte.[3]) Auch H. Nr. 166 trauernde Artemisia ist durch die Briefe von Scheffauer an Oberthür sicher gestellt, wie sie als eine weibliche Figur, die sich an eine Vase schmiegt, bezeichnet ist (Brief vom 29. Aug. 1794 und 4. Februar 1795; vgl. Balet S. 39) (Abb. 11). Das bisherige Modell, das als trauernde Artemisia bezeichnet wird (Balet Nr. 352) muss demnach anders bezeichnet werden; denn in diesem letzteren Modell schmiegt sich die Frauengestalt nicht an eine Urne, sondern ist im Begriff zu opfern oder sie ist als Freundschaft zu erklären. Mit dieser Artemisia haben viel Ähnlichkeit in der schlanken Erscheinung und der vielfälteligen Behandlung des Gewandes H. Nr. 53 die Freundschaft, eine schlanke, aufrechte Frauengestalt, H. Nr. 57 das Trauerspiel (mit Maske und Keule), H. Nr. 957 (Liste 4) historische Frauengestalt mit Rutenbündel (Eintracht), H. Nr. 950 Freundschaft und Sanftmut, zwei sich umschlingende griechische Frauen.

Abbildung 11
Ph. J. Scheffauer, Trauernde Artemisia

Einem unbekannten Modelleur um 1824 weist Balet die H. Nr. 167 die kleinen Apfeldiebe (Balet 342) zu.

Keinem bestimmten Modelleur wage ich zuzuschreiben H. Nr. 22 Türke und das Gegenstück A. 63 (Liste 4) Türkin. Ebensowenig vermag ich dies bei den folgenden, da ich keine Ausformung sehen konnte: H. Nr. 23 alte Frau sitzend, H. Nr. 28 eine historische Frauengestalt, A. 5 (Liste 2) Orpheus Leier spielend, A. 13 (Liste 2) römischer Krieger, ein Kind tötend, A. 59 (Liste 2) ein Hirsch.

Auch ein in jener Zeit berühmtes Grabmal: eine sich öffnende Rokokograbplatte, aus der eine Frau mit dem Kinde sich am Auferstehungstage erheben (es ist das Grabmal der Gattin des Thomas Langhans † 1751 in Hindelbach bei Bern von Joh. Aug. Nahl[1]), wurde von irgend einem der Ludwigsburger Modelleure nachgemacht und befindet sich in der Amberger Kollektion. (H. Nr. 18a.)

Zum Schluss müssen wir noch einen Blick auf die Amberger Ausformungen dieser Ludwigsburger Hohlformen werfen. Sie wurden in verschie-

[1]) Wintterlin a. a. O. S. 76.

[2]) Goethe, Aus einer Reise in die Schweiz 1797, Cottasche Jubiläumsausgabe Bd. 29, 67.

[3]) Vgl. Wintterlin a. a. O. S. 71 Anm.

[1]) Vgl. Allg. D. Biogr. 23, 240.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

denem Material gefertigt, wie die zirka 120 Ausformungen beweisen, die sich noch im Amberger Depot befinden. Man nahm dazu ein etwas zähes, doch sonst nicht schlechtes Porzellan. Häufiger jedoch verwandte man Steingut, teilweise in einer ganz schlechten, groben und brüchigen Masse. Die meisten Stücke wurden biskuitweiss gelassen, andere wurden «paillefarbig» - strohfarbig glasiert, die Kanten nicht selten mit Gold umzogen. Ein einziges Stück, der Jäger am Feuer ist bunt bemalt, einige auch goldbronziert. Allzu oft scheinen die Figuren nicht ausgeformt worden zu sein. Denn ausser den drei Stücken bei Herrn Lockner ist mir noch niemals ein Amberger Exemplar im Privatbesitz oder Kunsthandel untergekommen. Herr Rasel konnte mir nun mitteilen, dass die Figuren auf der Bayerischen Gewerbeausstellung Nürnberg 1886 gezeigt wurden.

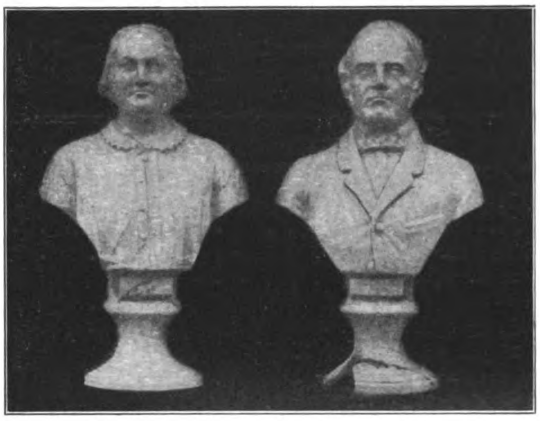


Abbildung 12 Eduard Kick und Frau

Diese Amberger Figuren haben auch eigene Marken, die in den mit dem Stempel eingepressten Zahlen der Amberger Durchnumerierung bestand. (Man vergleiche dazu die Konkordanz, Liste 3.) Doch ging man dabei mit wenig Sorgfalt vor. Gewöhnlich verwandte man ja die Amberger Nummer, aber manchmal versah man sich auch und drückte die alte Ludwigsburger Nummer ein, was bei den Nummern, die höher als 127 waren, offenbar immer geschah. Ja kam es sogar vor, dass man irgend eine beliebige Zahl eindrückte. Bei ganz wenigen Stücken prägte man auch den Stempel: Amberg ein, wie er auch bei Geschirren verwendet wurde.

Selbständig hat Amberg nur zwei eigene Figuren modelliert. Das sind die beiden Büsten des Herrn Eduard Kick und seiner Frau, (Abb. 12) etwas trockene, doch sonst nicht ungeschickte Schöpfungen um 1860.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. LISTE.

DIE ALTEN HOHLFORMEN MIT IHREN INSCHRIFTEN.

(H. Nr. = Hohlformennummer; L. L. = Ludwigsburger Liste von 1825; A. = Amberger Nummer; B. = Balet; W. B. = Wanner-Brandt.) — [ ] Erklärungen oder bisher gebräuchliche Benennungen.)

H. Nr.		L. L.	A.	B.	W. B.
1	Caffeteil: modl: 16 St(ück)				405
	[Schokoladetrinker.]	107	34	298	406
1 (!)	Eine Grup Bachus und Ariadne 11 St.	33	56		
2	Eine Grup mit 2 Fig. mit ein Leuchter		70		
3	Eine Grup 2 Kinder um 1 Herz Streitend. 8 St.	20	45		
12	Eine grup Bachus et ariadne 6 St.	32	60		
16	Ein Weib im (!) Kind tragnd [Bäuerin mit Kind.]	102?	31	67	225
18	Sitzende (sic!) Fig. mit 10 St.	18	73		
18a	[ohne Inschrift. Grabmal einer Frau.]	99	74		
21	Ein Betel Weib mit Huhn 4 St.		58	66	281
22	Ein Türck mit 2 Stück		65		
23	Eine alte Frau. 3 Stück. [Auf Sockel sitzend.]		62		
24	Venus mit 15 St. Am Sockel: Scheffauer fec 1793		37		
28	Ein historische Fig. 3 St. [! Sind 4 Stücke.]	49?	55		
53	Eine Figur die Freundschaft 5 St.	3	53		
57	Eine Figur das Trauerspiel 3 St.	56?	49		
67	Ein Kind an einer Garbe 4 St.	27	43		
115	Eine Fig. die Gelersamkeit 8 St.	30	30		
117	Eine Vestalische Fig. mit einer Trenenschale 7 St. [Opferpriesterin.]	41	52	174	394
122	Eine Nemsen (!) mit der Waser-Muschel mit 6 St. [Najade.]	4	47	171	44
123	Der Acktiohn mit 19 St. [Fischer.]		?	150	34
126	Ein Figur: die Bacchanten von Siellent: à 9 St. (Sind nur 7 Stücke. Die Muttern des Silens fehlen.)	801	127	143	
142	Eine Figur die Concordia mit 5 St. [Pomona!]	6	28	169	28
165	Eine Figur: mit ein Vogel in der Hand 8 St. [Mädchen mit totem Vogel.]		48	316	367
166	Eine Fig. die Artomisia 9 St.	24	54		
167	Eine Grup mit akt (!) Fig. 1 Kind, gal (!) 12 St. [Die kleinen Apfeldiebe.]		32	342	20
170	Ein Satier mit einer gäis mit 6 St.	40	17		
199	Ein Tirohler mit 6 St. (Sind nur 5 Stücke.)	37	35		
214	der Orveus mit 13 St. (Sind nur 12 Stücke.) [Orpheus mit der Leier.]	18	29	151	32
221	eine alte Bäurin mit 5 St.	39	24		55
240	Ein sizender Koch mit 9 St. G.	50?	38		
279	Ein grose Figur die Faustina mit 3 St. J. H. [Klio.]	54	26	167	100
502	Eine Figur Siegen (?) zum Ghiegeheifs (?!)		36		
506	Die Grup: Affrica: 6 St.	73	16	199 teilweise	64 teilweise
507	Ein Grup America 6 Stück		14		63 teilweise
550	ein Sizende Fig.: mit einer Filin 8 St. [Violinspieler.]	29	57		54
570	der Ruende Mars 8 St.	97	27	163	23
619	Eine grup mit 2 Fig. die prodale [= brutale] Frau a 6 St.	36	61		
645	gal: igl: (!) als Billet Krämerin [Hausiererin.]	72?	33	169	
648	ein grup der action und diana a 11 St. (Sind nur 9 Stücke.)	101	?		
700	Keine Inschrift. „H. K. J. F." [Putto als Soldat.]	28	42		200
815	ein Figur: der Hercules mit 11 St.	65	25		558
819	Vulcanus grup mit 3 Kinder 18 St. (Sind nur 15 Stücke.) [Vulkan und Venus.]	96	?	125	81
821	Ein Flus Fig. 8 St.	64	40 u. 41		

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

H.Nr.		L.L.	A.	B.	W.B.
822	Flus grup a 12 St. [Fluſsgott.]	88	? 78	[113]	77
823	Asqilabius (= Aeskulap) grup 12 St. [Sind nur 10 Stücke. Falsch zusammengesetzt.]	67?	?	121	83
825	Thedis: grup 11 St. [Thedis taucht den Achilles in den Styx.]	42	44		82
826	ein Flus Figur 10 St. [Fluſsgott]	83	15	116	21
829	Mars grup mit 3 Fig. ein Kind 23 St. [Mars in der Waffenschmiede.]	85	?	124	80
831	Bacchus Fig. a 7 St.	8	3		
861	Historische Fig. 3 St. [Venus.]	57?	46	176	68
863	Historische Fig. 3 St. [Nackte Figur auf Sockel gestützt.]	60?	50		
913	meliaga einem Schwein und Hund 14 St.	77	?		
941	Kind der Windter 4 St.	48	71		
942	der Raup digonira [= Dejanira] (!) 14 St. [Ein Centaur raubt die Dejanira.]	45	?		
950	Die Freundschafft und [die Sanftmut]		?		
959	(Ohne Inschrift) «G. J. F.» [Frauengestalt.]		39		
961	Historische Figur 6 Stück	79	66		
969	Meliaga grup mit Wilten Schweins Kopff mit 8 St.	15	75		
980	Ein grose Figur die Fesda mit 3 St. J. H.	90		173	
981	Peterus 4 St.	89	51		
985	Der Sohn den Vater traget Grup 41 St. (Sind nur 14 vorhanden, es dürfte 41 eine Zahlenumstellung aus Versehen sein.)		64		

II. LISTE.

DIE ERNEUERTEN HOHLFORMEN.

(Die alten Hohlformennummern fehlen; sonst wie bei Liste 1.)

A.		L. L.	B.	W. B.
1	Faun Schelle schlagend. Mit 8 Stück. [Zimbelschlagender Bacchant.]	26?	147	91
2	Frauenfigur, griechisch, an der Urne mit Becher. Die Artemisia. Mit 7 Stück. [Trauernde Artemisia.] [H. Nr. 140?]	22?	157	402
4	Frauenfigur mit Buch. (Die Wahrheit.) Mit 7 Stück. [Veritas.]	31	159	43
5	Orpheus Lyra spielend. Mit 8 Stück.	7?		
6	Ein Kind mit Vogelnest. 8 Stück	23		
7	Ein Kind: Das Gefühl. 4 Stück	11	310	123
8	Ein Kind: Das Gehör. 3 Stück	10	311	120
9	Ein Kind: Das Gesicht. 4 Stück	13	314	121
10	Ein Kind: Der Geschmack. 3 Stück	14	313	122
11	Ein Kind: Der Geruch. 4 Stück	12	312	124
12	Ein Kind mit einem Hasen. 5 Stück			
13	Römischer Krieger, ein Kind tötend. 10 Stück	58?		
18	Ein alter Bauer. Mit 7 Stück	38		
19	Historische Figur. (Die Einigkeit.) Mit 5 Stück [Libertas!]	47	158	
20	Schäfer mit Trinkglas. 5 Stück.	61?		345
21	Ein Kind als ein Leuchter, Muschel tragend. 6 Stück.	16		
22	Ein galanter Schäfer. Mit 6 Stück	93?		
23	Eine Figur: Das Wasser. Mit 6 Stück. [Fischerin.]	21	235	57
59	Hirsch. Mit 10 St.			

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. LISTE.

KONKORDANZ

der Amberger Nummern mit den alten Hohlformennummern.

1 = ?	17 = 170	33 = 645	49 = 57	65 = 22	? = 251
2 = ?	18 = ?	34 = 1	50 = 863	66 = 961	? = 300
3 = 831	19 = ?	35 = 199	51 = 981	70 = 2	? = 648
4 = ?	20 = ?	36 = 502	52 = 117	71 = 941	? = 712
5 = ?	21 = ?	37 = 24	53 = 53	73 = 18	? = 819
6 = ?	22 = ?	38 = 240	54 = 166	74 = 18a	? = 823
7 = ?	23 = ?	39 = 959	55 = 28	75 = 969	? = 829
8 = ?	24 = 221	40 } = 821	56 = 1 (!)	78 = 822	? = 913
9 = ?	25 = 815	41 }	57 = 550	101 = ?	? = 942
10 = ?	26 = 279	42 = 700	58 = 21	102 = ?	? = 950
11 = ?	27 = 570	43 = 67	59 = ?	103 = ?	? = 957
12 = ?	28 = 142	44 = 825	60 = 12	104 = ?	? = 980
13 = ?	29 = 214	45 = 3	61 = 619	123 = ?	
14 = 507	30 = 115	46 = 861	62 = 23	127 = 126	
15 = 826	31 = 16	47 = 122	63 = ?	? = 155	
16 = 506	32 = 167	48 = 163	64 = 985	? = 171	

IV. LISTE.

AUSFORMUNGEN,

von denen die Hohlformen nicht festzustellen sind.

A. 63 Türkin.
A. 101 Puttogruppe: Zwei Putten mit Vögeln (Frühling?).
A. 102 Puttogruppe: Zwei Putten mit Obst (Sommer?).
A. 103 Puttogruppe: Zwei Putten mit Blumenkränzen (Herbst?).
A. 104 Puttogruppe: Zwei Putten über einem leeren Körbchen sich küssend (Winter?).
A. 123 Bauer (L. L. 52?).
H. N. 155 Drei streitende Putten (L. L. 86).
H. N. 171 Mänade mit Tamburin (L. L. 91?).
H. N. 251 Die Luft (L. L. 51), (Balet 32).
H. N. 300 Trauernde Frauen (Balet 350).
H. N. 712 Die Erde (L. L. 81), (W. B. 223, Balet 35 etwas variiert).
H. N. 957 Trauernde Frau am Liktorenbündel.
H. N. 42 (?) Herkules den Löwen zerreissend (L. L. 100).
H. N. 61 (?) Kauernde Venus.
H. N. 41 (?) Frau mit zwei Kindern.
Ohne N. Bacchantin mit Hund (L. L. 103?).
Ohne N. Jäger am Feuer (das Feuer) (W. B. 413).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

BEITRÄGE ZUR MINIATURMALEREI IN MÜNCHEN.

Von Dr. phil. Hans Buchheit.

Die Miniatur-Ausstellung im Kunstverein München 1912 bot zum ersten Male Gelegenheit, die reichen, bis dahin verborgenen Schätze dieses Kleinkunstgebietes in Münchener Privatsammlungen genauer kennen zu lernen. Eine grosse Anzahl der so wenig bekannten Münchener Miniaturmaler — für die Allgemeinheit ist mit der Nennung der Werke Mielichs für die frühere Zeit, mit Heigels Namen für die spätere Zeit die Vorstellung von der Miniaturmalerei in München erschöpft — kam zum ersten Male zur Geltung und mit ihnen eine Menge Künstler, die auf kürzere oder längere Zeit ihre Kunst in München ausübten.

Im Folgenden soll nur in ganz allgemeinen Zügen auf ein paar künstlerisch bemerkenswerte Arbeiten hingewiesen werden; denn dieses Gebiet Münchener Kunstlebens, das in vielem Neuland ist, wird sich nur nach jahrelangem Studium erschöpfend behandeln lassen, bietet es doch besondere Schwierigkeiten. In vielen Fällen sind uns nur sehr dürftige Nachrichten über die äusseren Lebensumstände des Künstlers bekannt. Kennen wir näheres über den Künstler, so ist es bei dem damaligen Wanderleben des Künstlers wiederum sehr schwer, den Einfluss eines bestimmten Lehrers nachzuweisen, und bei dem Fehlen einer einheitlichen Technik sein Lehrmeister doppelt schwer zu erkennen. So haben wir besonders um die Wende des 18. Jahrhunderts und im Anfang des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern, deren jeder eine eigene Technik, eine eigene Auffassung besitzt.

Schon früh wurde in München die Miniaturmalerei, besonders von Seiten des Hofes, gepflegt. Es sind in diesen frühen Zeiten, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, natürlich keine Einzelbilder, die uns erhalten sind, sondern noch Miniaturen, an das illuminierte Buch festgebannt. Nur bei Holbein, den wir wenigstens noch für Bayern in Anspruch nehmen können, tritt das Einzelminiaturporträt auf; ein so köstliches Stück wie die Miniatur eines unbekannten Mannes im Bayerischen National-Museum zeigt all seine Vorzüge in Technik und Charakterisierung, dass alle in späterer Zeit entstandenen Miniaturen schweren Stand neben dieser echten Probe seiner überragenden Porträtkunst haben. Von Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert erwähne ich eine Miniatur mit dem Bildnisse Kaiser Ludwig des Bayern im Rechtsbuch der Stadt München, die der Münchener Maler Gabriel Mälesskircher, ein angesehenes Ratsmitglied, 1455 verfertigte. Aus späterer Zeit, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, finden wir farbige Miniaturporträts bayerischer Fürsten in einem Kodex, den jetzt die Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt, Porträts aus dem Familienkreise Herzog Wilhelms IV. von einem Bartel Beham nahestehenden Künstler. Wir können auch vermuten, dass zu gleicher Zeit ein Künstler wie der Hofmaler Hans Ostendorfer, der das Turnierbuch Herzog Wilhelms IV. mit köstlichen Zeichnungen schmückte, auch hie und da einen Versuch mit einem Miniaturporträt machte. Aber wiederum kaum ein selbständiges Miniaturporträt, sondern Porträts für ein Bruderschaftsbuch, für illuminierte Handschriften, für Privilegienbücher und Ähnliches, die uns noch zahlreich erhalten sind. In solcher Weise schmückte der jüngere Breu das Ehrengedächtnisbuch eines erbaren Rates der Stadt Augsburg 1545 mit einer grossen lavierten Federzeichnung, darstellend, wie die Gesandten der Gemeinde die zünftliche Regierung von dem Rat erworben haben, und ein jeder der zahlreichen Anwesenden ist genau konterfeit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt uns dann Hans Muelich mit seinen Prachtwerken für Herzog Albrecht V. entgegen, Miniaturmalereien zu den Motetten des Cyprian de Rore und den Psalmen des Orlando di Lasso mit zahlreichen Miniaturporträts des herzoglichen Hauses und seines Hofstaates. Es wäre nur zu wünschen, dass dies glänzende Denkmal bayerischer Kunst, an dem Muelich in den Jahren 1559—1570 arbeitete, endlich in einer vollständigen Ausgabe vorläge. Die Zeitgenossen Muelichs, die Münchner Maler Hans Schöpfer und sein gleichnamiger Sohn, waren gleichfalls für den Hof öfters mit Porträtaufträgen beschäftigt. Von ihrer Hand besitzt das Bayerische National-Museum eine sehr interessante Serie von Familienbildern Herzog Albrechts V. von Bayern. Es sind auf Kupferplättchen in Öl gemalte Bildnisse, besonders interessant durch die Einfügung in dünne Holztäfelchen, die wiederum zu einem Sammelband vereinigt und so die Vorläufer des modernen Photographiealbums sind. Derartige Porträts wurden meist als Geschenke für Verwandte benützt oder an auswärtige Höfe versandt. Es handelte sich aber, wie ich aus der reichhaltigen Miniatursammlung des Bayerischen National-Museums aus dieser Zeit ersehen konnte, in den meisten Fällen nicht um Originale nach dem Leben, sondern um Kopien nach grösseren Gemälden. In dem Sammelband des National-Museums ist ja nur eine kleine Anzahl von Stücken vereinigt; es gab aber um diese Zeit schon Miniaturensammlungen, teilweise von ganz beträchtlichem Umfang, ich erinnere nur an die jetzt in Wien aufbewahrte Sammlung Erzherzog Ferdinands, die 1083 Miniaturbildnisse von regierenden Fürsten und berühmten Persönlichkeiten umschliesst. Ficklers Inventar der bayerischen Kunstkammer von 1589 führt nur ein paarmal Stücke an, claine Däfel, bei denen wir beim Fehlen der Mafse Miniaturen vermuten können.

Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind uns dann aus der Regierungszeit Kurfürst Maximilians I. mehrere Miniaturmaler genannt, so Leonhard Klass 1624, Caspar am Ort 1645; an erhaltenen Arbeiten verweise ich nur auf die Wappenmalereien der 1642—1656 erwähnten Libia Lothin für das Bruderschaftsbuch unserer lieben Frauen zu Alten Oetting, in München aufgerichtet 1581, jetzt im Bayerischen National-Museum. Aus der Zeit Ferdinands Maria ist uns merkwürdigerweise nur wenig erhalten, darunter die allerdings vorzüglichen Arbeiten des Wandermalers Joseph Werner, unter anderm ein Reiterporträt eines unbekannten Fürsten in der Münchener Residenz.

Es sei daher gestattet, auf ein aus dem Jahre 1685 erhaltenes Inventar des kurpfälzischen Hofes in Heidelberg hinzuweisen, das wohl auch einen Rückschluss auf gleiche Kunstwerke am Münchener Hof zulässt. Neben zahlreichen Ölgemälden begegnet uns darin eine grosse Anzahl von «allerhand Contrefaiten en Miniature, mehrenteils in Kapsuln», die uns ein anschauliches Bild der verschiedenen früheren Miniaturtechniken und der dabei verwendeten Materialien bieten. Da ist auf Holtz gemahlt ein Bildnis des rauhen «Hertzogs Bernhard zu Sachsen-Weymar» und auf dem gleichen Material wurde der fromme Fridericus III Elektor Palatinus in «Lebensform» klein contrefait. Auf einen guldenen Ring gemahlen ist das Bildnis der Gemahlin des unglückseligen Winterkönigs, während der König in Engelland Carolus I^{us} Stuartus mit Reysbley gezeichnet, in Silber gefasst, aufgeführt wird. Pfalzgraf Karl Ludwig repräsentiert sich auf einem silbernen Blättlein, sein Herr Bruder Eduard auf Pergament. Auch die exotischen Herren fehlen nicht. Der grosse Mogul erscheint in Helfenbein gefasst, hingegen muss sich der dürckische Kayhser mit der Verewigung seiner Züge auf Kupfer begnügen. Neben diesen Arbeiten waren auch Miniaturen von bedeutendem materiellen Wert vorhanden, so ein emailliert Frauenzimmerstück, wobei wir an die Art jener köstlichen französischen Porträts denken können, die uns von der Sammlung Pringsheim her bekannt sind: Geschmelzte Bildnisse, deren schimmernde Farben dem Schmelz exotischer Schmetterlingsflügel gleichkommen und von denen uns die Münchener Hofzahlamtsrechnungen des öfteren als Arbeiten einheimischer Meister berichten. Selbstverständlich fehlen neben den Porträtminiaturen auch nicht die tonigen Seestücklein, ferner die Bataillien mit ihrem schwirrenden Menschenschwarm, wie sie uns der süddeutsche Friedrich Brentel († 1651) in einem pfälzischen Stammbuch des geheimen Hausarchivs zu München voll von prickelndem Leben in fröhlich bunten Farben dargestellt hat. Und es fehlen schliesslich auch nicht die feinen hingehauchten Landschäftchen und Architekturstückeln, meist niederländischen Ursprungs, die in späterer Zeit am Münchener Hofe Kurfürst Max III. Josephs eine Spezialität des «gewessten churbayerischen Truchsesses Maximilianus von Gerr» bildeten und die noch heute in der Münchener Residenz und am sächsischen Hofe aufbewahrt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Erst unter Max Emanuel fanden die Miniaturmaler ausreichende Beschäftigung. Der grösste Teil des später von Cuvilliés entworfenen Miniaturkabinetts in der Münchener Residenz verdankt ihm seinen Bestand. Mit zahlreichen Arbeiten ist darin der von Max Emanuel reichlich begünstigte Franzose Boully vertreten, von dem der Kurfürst in den Jahren 1695 und 1716 reichlich Miniaturgemälde bezog, meist Kopien nach Werken vlämischer Meister.

Gleichzeitig mit Max Emanuel sammelt am Rhein Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz eifrig Miniaturen. Seine Sammlung bietet heute den Hauptbestandteil der Miniaturen des bayerischen Nationalmuseums, glänzend sind darin die Emailmaler vertreten, so der Goldschmied Peter Boy von Frankfurt und der Schweizer Ardin mit ihren vorzüglichen Werken. Um diese Zeit ist auch ein bis jetzt noch gar nicht beachtetes Gebiet der Miniaturmalerei eifrig gepflegt worden, die Ausstattung der Zunfttafeln mit den Bildern der Meister, besonders in den alten Reichsstätten. Augsburg und Ulm haben heute noch in ihren Museen eine stattliche Anzahl der anspruchslosen, aber kulturgeschichtlich sehr interessanten Bildchen aufbewahrt, in München hingegen ist von dieser Kunstgattung leider nichts mehr erhalten.

In der folgenden Zeit tritt uns in Georg Desmareés ein überragender Künstler im Miniaturfache entgegen. Seine sehr seltenen Arbeiten mit leuchtendem Farbton und vorzüglicher Charakterisierung, die seine grossen Porträts bisweilen vermissen lassen, bedeuten einen Höhepunkt in der Münchener Miniaturmalerei.

Um die Mitte des Jahrhunderts tauchen mit der Gründung der Münchener Porzellanmanufaktur eine Menge Miniaturkünstler auf, da viele der dort beschäftigten Künstler sich auch mit Miniaturmalerei beschäftigten. So stammen aus Nymphenburg der vielbeschäftigte Josef Weiss und als bedeutender Kolorist Josef Kaltner.

Joseph Kaltner, um 1750 wahrscheinlich in Nymphenburg geboren, war er zuerst als Lehrling in der Porzellanmanufaktur tätig und seit 1794 als Hofmaler am Münchener Hofe angestellt und daselbst noch bis 1803 beschäftigt; weiteres über diesen sehr interessanten Künstler, der auch in Kupferstich und Lithographie Vorzügliches leistete, ist zurzeit nicht bekannt. Scharfe Zeichnung, etwas verschleierte, fein zusammengestimmte Farbtöne und eine gewisse Eleganz der Auffassung zeichnen ihn unter den gleichzeitigen Münchenern aus, sodass man ohne Grund einen Aufenthalt in Paris bei ihm annahm, während in Wirklichkeit sein Stil von der Porzellanmalerei her leicht zu erklären ist.

Neuen Zugang erhielt die Münchener Künstlergemeinschaft nach Übersiedlung des Kurfürsten Karl Theodor von Mannheim nach München durch die Mannheimer Künstler, die nun ihr Heim in München aufschlugen. Von ihnen sei genannt die Künstlerfamilie Klotz, unter der sich zwei Mitglieder besonders als Miniaturmaler hervortaten. Zunächst Mathias Klotz, der Vater, aus Strassburg stammend, seit 1794 im Dienste des Hofes in München an Stelle des im gleichen Jahre verstorbenen Kabinettminiaturmalers Sebastian Beer. Er war in seiner Jugend in Stuttgart Schüler Guibals, des Lehrers von Füger gewesen, und bei dem Miniaturbildnisse seiner Frau sind noch deutlich Einflüsse seines früheren Lehrers und Beziehungen zu Füger bemerkbar in der weichen Modellierung mit starker Betonung blauvioletter Halbtöne. Sein Schüler und Schwiegersohn, der Italiener Restallino, im hohen Alter 1864 zu München als Pensionär der Akademie gestorben, hat noch am meisten seine Farbgebung beibehalten, während sein Sohn Kaspar Klotz sich einer ganz anderen Technik bediente: flache Modellierung, stark rosa Inkarnat, scharfes Absetzen vom hellen, leicht punktierten Grund. Typisch für ihn ferner noch die Zeichnung der Haare, die gleichsam in Punktiermanier ausgeführt sind.

Das liebenswürdigste Talent der Mannheimer Künstlerkolonie ist Demoiselle Franziska Schöpfer, deren Arbeiten noch zahlreich anzutreffen sind. Vermutlich Schülerin eines weiter nicht bekannten Noortwyk, kam sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts nach München, wo sie bis gegen Ende der zwanziger Jahre künstlerisch tätig war und im Juni 1836 starb. Eine fein abgestimmte warme Farbgebung, anmutige Darstellung, wobei ihr besonders jugendliche Frauenbildnisse vorzüglich gelingen und eine reiche Abwechslung in der Auffassung heben ihre Arbeiten aus den schablonenmäfsigen Produkten ihrer zeitgenössischen Mitarbeiter weit heraus.

Von einheimischen Kräften sei auch der überaus fruchtbare Landshuter Schrott erwähnt, dem ein Kabinettstück wie das Bildnis des Galeriedirektors Dorner gelang, ferner die schwäbischen Maler Peter Mayer und Einsle, die auch München mit ihren biederen, trockenen Arbeiten beglückten.

Der letzte wirkliche Künstler der Miniaturmalerei in München war Franz Napoleon Heigel. Er war im 19. Jahrhundert der einzige Münchener Miniaturmaler, der seiner Kunst europäischen Ruf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verschaffte. Sein genau geführtes Tagebuch (in Münchener Privatbesitz) und ein Album mit zahlreichen Pausen im Städtischen Museum gewähren einen interessanten Einblick in sein reiches künstlerisches Schaffen. Wir bringen eines seiner besten Werke aus den dreissiger Jahren, das Bildnis der Freifrau von Kramer in hellblauem, lichtumflossenen Kleide.

Mit Heigel schied der letzte grosse Miniaturmaler, der Münchens Kunstruhm auf dem Gebiet der Miniatur in alle Welt verbreitet hatte; das Aufkommen der Photographie hatte nach seinen eigenen Aufzeichnungen seiner Spezialkunst ein Ende bereitet.

Es wird vergebliche Mühe sein, die Miniatur zu neuem Leben zu erwecken, denn sie verlangt eingehende Betrachtung und liebevolles Versenken in ihre stillen Schönheiten und dazu ist unsere jetzige hastende Zeit am wenigsten geeignet.

ANMERKUNGEN ZU DEN TAFELN I UND II.

Sämtliche Miniaturen stammen aus dem Besitz von Mitgliedern des Münchener Altertums-Vereins.

Tafel I, Nr. 1. Selbstbildnis des Nürnberger Malers Andreas Held (1661—1745). Auf der Umrahmung die Inschrift: ANDREAS HELD MAHLER IN NÜRNBERG GEB. A. 1661 GEST: ANO 1745. Ölmalerei auf Leinwand. Katalog der Miniaturen-Ausstellung München 1912, Nr. 291. Besitzer: Bankier M. Wallach.

Nr. 2. Bildnis eines Barons von Lauterbach, Aquarell auf Elfenbein. Deutsche Schule gegen 1780. Miniaturenkatalog Nr. 88. Besitzer: George von Dadelsen.

Nr. 3. Unbekannter Herr, Aquarell auf Elfenbein. Deutsche Schule gegen 1800. Privatbesitz.

Nr. 4. Waldamtmann Jakob Gottlieb Wilhelm Freiherr von Löffelholz (1747—1823). Aquarell auf Elfenbein. Miniaturenkatalog Nr. 122. Besitzer: Geschwister von Schintling.

Nr. 5. Unbekannter älterer Mann, Ölmalerei auf Kupfer. Links bezeichnet: 1588 R. H. Niederländische (?) Schule. Miniaturenkatalog Nr. 644. Besitzer: Thure Freiherr von Cederström.

Nr. 6. Unbekannte Dame, Ölmalerei auf Zinn. Vlämische Schule um 1580. Miniaturenkatalog Nr. 638. Besitzer: Kunstmaler Wolter.

Tafel II, Nr. 7. Unbekannter älterer Herr, Aquarell auf Elfenbein. Bezeichnet: Franz Joseph Winter, vermutlich Münchner Maler gegen Ende des 18. Jahrh. Miniaturenkatalog Nr. 276. Besitzer: George von Dadelsen.

Nr. 8. Unbekannte junge Dame, Aquarell auf Elfenbein. Deutsch gegen 1800. Miniaturenkatalog Nr. 111. Besitzer: Thure Freiherr von Cederström.

Nr. 9. Maria Freifrau von Kramer, Aquarell auf Elfenbein. Bezeichnet: F. N. Heigel 1839. Miniaturenkatalog Nr. 177. Besitzer: Bankier M. Wallach.

Nr. 10. Unbekannte ältere Dame, Aquarell auf Elfenbein. Künstler wie Nr. 11. Miniaturenkatalog Nr. 265. Besitzer: George von Dadelsen.

Nr. 11. Franz Xaver Gilg, Kgl. Faktor in München, Aquarell auf Elfenbein. Bezeichnet: Schrott pinx. 1810. Miniaturenkatalog Nr. 264. Besitzer: George von Dadelsen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1

2

4

5

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

...er Miniatur in alle Welt verbreitet hatte; das Aufkommen der Photographie hatte nach seinen eigenen Aufzeichnungen seiner Spezialkunst ein Ende bereitet.

Es wird vergebliche Mühe sein die Miniatur zu neuem Leben zu erwecken, denn sie verlangt eingehende Betrachtung und liebevolles Versenken in ihre stillen Schönheiten und dazu ist unsere jetzige hastende Zeit am wenigsten geeignet.

...ZU DEN TAFELN I UND II.

...

...

...

1

2

3

4

5

6

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

7

10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

7

8

9

10

11

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

MÜNCHENER PLASTIK DES SPÄTEN ROKOKO.

Von Adolf Feulner.

DIE Entwicklung der Münchener Rokokoplastik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den langsamen Übergang vom Rokoko zum Klassizismus, illustriert deutlich eine Folge gleichartiger und gleichzeitiger Figuren, die von einer Gruppe einander nahestehender Künstler geschaffen worden ist.

Zeitlich die frühesten dürften die Seitenfiguren St. Heinrich und Kunigund am Hochaltartabernakel der ehemaligen Klosterkirche in Polling sein. (Abb. 1.) Sie gehören der Zeit der Restauration der Kirche unter Propst Franziskus Töpsl 1761 ff. an; der kurfürstliche Hofbildhauer Johann Baptist Straub hat sie geschaffen. Der Aufbau des Tabernakels, einer der schönsten aus der Zeit des späten Rokoko in Süddeutschland, zeigt bereits leise Neigung zu einer strengen, durch eine einfache Grundform gebundenen Stilisierung. Straub bevorzugt sonst architektonische gegliederte Gehäuse mit reichem Rokokomuschelwerk und zwei grösseren seitlichen Engeln in freier Bewegung. Dieser Aufbau ist hier im allgemeinen wiederholt. Den von Pilastern gegliederten Mittelzylinder schliessen zwei seitliche Voluten ein, auf diesen knieen zwei allegorische Figuren, Glaube und Hoffnung, die Bekrönung bildet die von Wolken umrahmte Gestalt der Liebe. Der ganze Aufbau hat aber ausgesprochene Dreiecksform, die in der Grösse dem älteren Altargerüst angepasst ist. Die kleinen, seitlichen Allegorien schmiegen sich in dieser Grundform ein, die bekrönende Gestalt mit dem wallenden Gewande und den ausgebreiteten Flügeln strebt wieder darüber hinaus. Möglichste Freiheit im einzelnen bei architektonischer Gebundenheit im grossen, dazu grösster Reichtum der Formen charakterisieren die Kunst des späten Rokoko überhaupt. In der Anpassung an den gegebenen Raum sind auch die Reliefs des Tabernakels ausgezeichnet, das Abendmahl in der Mittelnische, die Jünger in Emaus und die Mannalese auf den seitlichen Voluten. Die schmiegsamen Leuchterengelchen sowie die graziösen, allegorischen Figuren sind in der ornamentalen Behandlung noch reines Rokoko, im Gegensatz zur Bildung der grossen Seitenfiguren St. Heinrich und St. Kunigund. Die grossen Seitenfiguren stehen neben dem Tabernakel, in der Achse der seitlichen Säulen des Altars, auf eigenem Sockel. Sie sind wenig bewegt, wenden sich dem Tabernakel zu, St. Kunigund in ruhiger Betrachtung, St. Heinrich hat den Blick verklärt nach oben gerichtet. Die Gebärden sind pathetisch, unmotiviert. Auffallend ist die Form. Die kräftigen, fast untersetzten Proportionen stehen im Gegensatz zu den zarten, gleichsam hingegossenen Gestalten der Allegorien, der ruhige, bürgerliche Typ kontrastiert mit der geschmeidigen Eleganz, die in grossen Flächen behandelte Drapierung mit dem fliessenden, reich gefälteten Gewand der kleinen Figuren. Bei der hl. Kunigunde ist der Mantel an der Schulter eckig gebrochen, unter dem rechten Arm durchgezogen fällt er in breiter Fläche herab. Der Rock ist in wenige Parallelfalten gelegt, die Silhouette der rechten Seite geht in beinahe gerader Linie. Der weich modellierte Kopf mit der geraden Nase, den kleinen Augen und dem harten Mund hat etwas Eckiges, Matronenhaftes, man möchte sagen Bürgerliches. Kaiser Heinrich hat eine idealisierte antikisch-heroische Tracht. Der im grossen Wurf gelegte Mantel liegt schwer auf dem Arme und fällt in wuchtigen Partien, die Tunika sinkt in parallelen Steilfalten. Trotz der idealisierenden Fassung der Figuren in Weiss und Gold zeigt sich in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

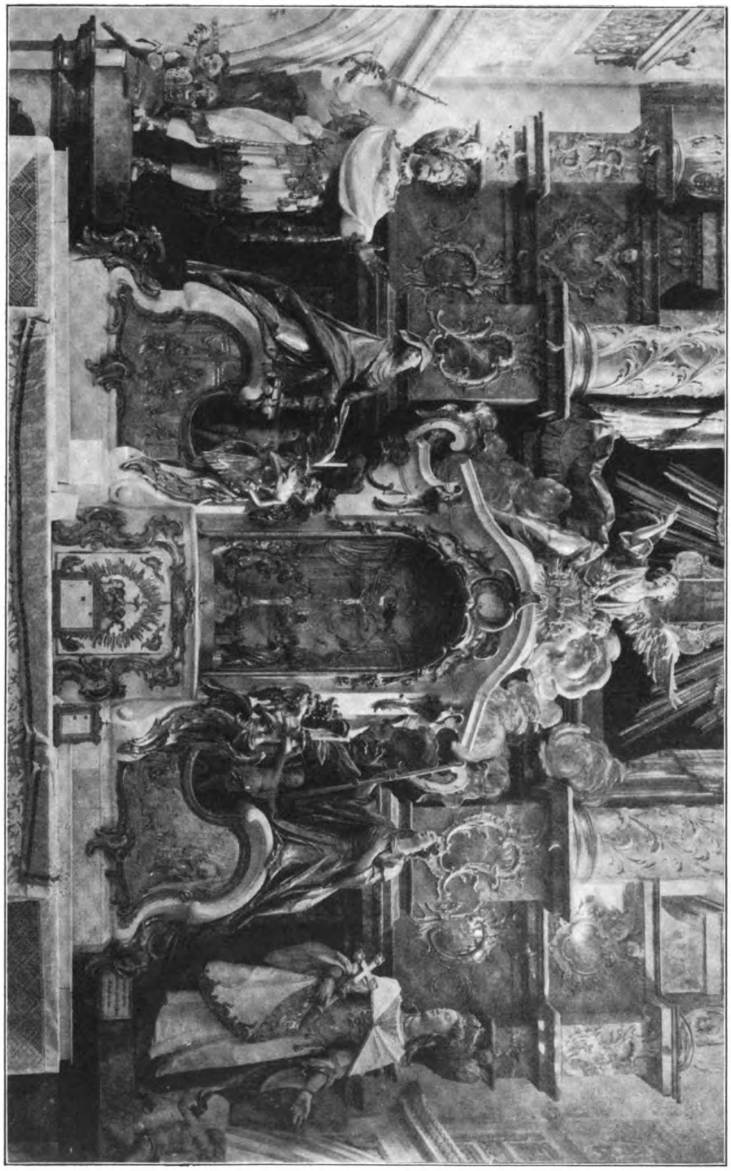


Abbildung 1 J. B. Straub, Tabernakel am Hochaltar in Polling

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abbildung 2
Ignaz Günther, St. Kunigund in Rott a. Inn

Abbildung 3
Ignaz Günther, St. Heinrich in Rott a. Inn

der plastischen Behandlung schon ein starker Naturalismus, namentlich in der Wiedergabe des Nebensächlichen, des Schmuckes. Das Schwertband ist über den Körper in imitierter Kleinarbeit gelegt. Die Halskrause, die Sandalenbänder, die Kaiserkrone wirken wie Nachbildungen bestimmter Vorbilder. Ebenso bei St. Kunigund das schwere romanische Kreuz. Halsband und Armband sind nachträglich um Hals und Arm als Schmuck gelegt.

Man empfindet diesen für das Rokoko weitgehenden Naturalismus richtig, wenn man die Figuren mit einer gleichzeitigen Schöpfung vergleicht, mit St. Heinrich und Kunigund, die Straubs Schüler Ignaz Günther für Rott a. Inn geschaffen hat.

Die Entstehungszeit der Figuren ist genau bekannt. 1762 erhielt Günther für die Verfertigung der Tabernakelstatuen St. Heinrich und St. Kunigund noch eigens 360 fl., nachdem er schon vorher den Hochaltar, den St. Leonhardi- und St. Franziskus Xaveriusaltar gefertigt hatte. Die beiden Figuren sind die schönsten freiplastischen Arbeiten Günthers. Die Tendenzen der Rokokoplastik zeigen sie, obwohl sie bereits dem späteren 18. Jahrhundert angehören, in ganz bestimmter Weise, sodass es sich lohnt hier auf eine ausführliche Analyse einzugehen.

Die Figuren stehen seitlich vom Hochaltar auf eigenen Postamenten, die etwa die Höhe der Mensa erreichen. St. Kunigund ist dargestellt, wie sie die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Feuerprobe besteht. (Abb. 2). Zum Gottesurteil hat sie reichen, königlichen Schmuck angetan, eine kleine Krone und reiche Perlenketten zieren das hoheitsvolle Haupt, ein zierliches Mieder umschliesst die Brust, reich bestickte Gewänder umfliessen die anmutsvolle Gestalt. Die Auffassung der Heiligen entspricht ganz dem verfeinert weltlichen Charakter der Rokokokunst. Die Tracht ist idealisiert und doch im allgemeinen dem Zeitkostüm angepasst. Die spitzenbesetzten, weiten, faltig abfallenden Ärmel, der im flachen Relief aufgelegte Randbesatz des Mantels, der lang gefranste Rock dient mit dem Schmuck dazu den Eindruck blendender Eleganz zu steigern. Die Figur selbst verkörpert das Schönheitsideal der Zeit auch in den leichten Unregelmäfsigkeiten, die die pikante Wirkung steigern: das zierliche Köpfchen auf dem langen, in weichen Übergängen verlaufenden Halse, die sanft gebogene Nase, das weich modellierte Kinn mit dem leichten Grübchen, die grossen Augen halb geschlossen, sodass der schräge Schlitz der Augenöffnungen träumerischen Schatten gibt, das gewellte Haar legt sich anmutig auf die Schultern. Die ganze Gestalt ist schlank, fast übertrieben in den Proportionen. (Die Abbildung gibt die Figur in etwas zu steiler Unteransicht verkürzt.) Um die Gestalt ist mit ausserordentlichem Raffinement die Drapierung gelegt, mit vielfachem Überschlag in mächtigen, grosszügigen Falten, zugleich in eckig knisterndes, scharfkantiges Gefältel gebrochen, überall lebendig, mit Ausnahme der Partie am Knie. Die Bewegung ist fast momentan. Mit zierlicher Gebärde rafft die Kaiserin den faltigen Mantel mit der Linken an der Hüfte auf, mit der rechten Hand hält sie kokett mit den Fingerspitzen das Szepter vor sich und tritt anmutsvoll mit dem blossen Fusse auf die glühende Pflugschar. Man merkt, wie der Künstler seelische Vertiefung zu geben versucht hat. Die Heilige ist voll inneren, verhaltenen Lebens, der Mund ist in leichter Erregung halb geöffnet. Mit unsäglicher Vornehmheit gleitet die hoheitsvolle Gestalt in unendlicher Grazie ruhig dahin. Die sensible Verfeinerung des Rokoko erreicht in dieser Figur ihre Höhe. Auch in der rein plastischen Behandlung ist eine einseitige Steigerung gegeben, die aber vollkommen mit der Auffassung harmoniert. Die Figur des hl. Heinrich illustriert dies besser.

In der Auffassung ist der hl. Heinrich ähnlich, mehr repräsentierend. (Abb. 3.) Im reichen, mit Relief geschmückten Panzer und weitem, faltigen Mantel, der die Gestalt in einem geschlossenen Umriss umgibt, die Kaiserkrone auf dem Haupt, hält er den Bamberger Dom mit beiden Händen. Die ganze Bewegung ist nervös zugespitzt, der Rhythmus einseitig. Motiv des Aufbaues aber ist nicht das Tragen, sondern die verhaltene, innere Bewegung. Der Körper wendet sich nach links, der linke Arm greift über die Brust herüber, das linke Spielbein ist nach links eingeknickt. Das Panzerhemd und der Mantel folgen der gleichen Bewegung, um in neuer Linie den Körper zu überschneiden, während der Kopf mit scharfem Rucke nach rechts zum Altare gewendet ist. Die verhaltene Leidenschaftlichkeit, die den Körper in eine nervös zugespitzte, kontrastierende Bewegung versetzt, prägt sich auch im Gesichte aus. Pathetische Erregung zeigt sich in dem hageren Gesichte mit den tiefliegenden Augen, der scharfgeschnittenen Nase, dem halbgeöffneten Munde, ebenso in den nervösen Händen, in der schlanken, fast gebrechlichen Figur. Der Auffassung und Komposition ist die plastische Behandlung konform. Innerhalb des geschlossenen Umrisses des Mantels spielt das Licht im scharfkantigen Gefältel, im reichen Detail mit solcher Lebendigkeit, dass die organische Form fast aufgelöst erscheint in eine nervös aufgeregte Fläche. Die Plastik erstrebt als optische Erscheinung den gleichen Eindruck wie das Rokokoornament. Es ist dies die einseitige Steigerung der plastischen Bestrebungen des Barock auf ihren Höhepunkt.

Wenige Jahre nach den Rotter Altären hat Günther 1768 in Mallersdorf einen grossen Teil der Ausstattung gefertigt, zwei Seitenaltäre mit höchst feinen Volutenaufsätzen, auf welchen zwischen zackig gefetzten Wolken und reichem Muschelwerkornament Engel mit ausgebreiteten Flügeln Ovalbilder halten, den Aufsatz am Schalldeckel der Kanzel mit der Figur des Moses auf Voluten, an deren Rande prächtige Putten sitzen, und den Hochaltar. Wäre die Entstehungszeit nicht sicher überliefert, könnte man die Werke für älter halten; auch die zerrissene Form des Rokokomuschelwerkes spricht dafür. Der Hochaltar bietet im Aufbau eine weitere Steigerung im Sinne einer malerischen Auflösung. (Abb. 4.) Während in Rott das architektonische Gerüste auch im oberen Abschluss durchgeführt ist als Attika mit Volutenaufsatz, die tektonische Basis für die Figuren des Aufsatzes, ist hier auch der Aufsatz mit unerhörter Kühnheit zu einer einheitlichen, optischen Impression aufgelöst. Der ganze Aufsatz besteht aus einer riesigen, goldenen Sonne, deren Strahlen über die Architektur auf das Altarblatt hinausgreifen. Vor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

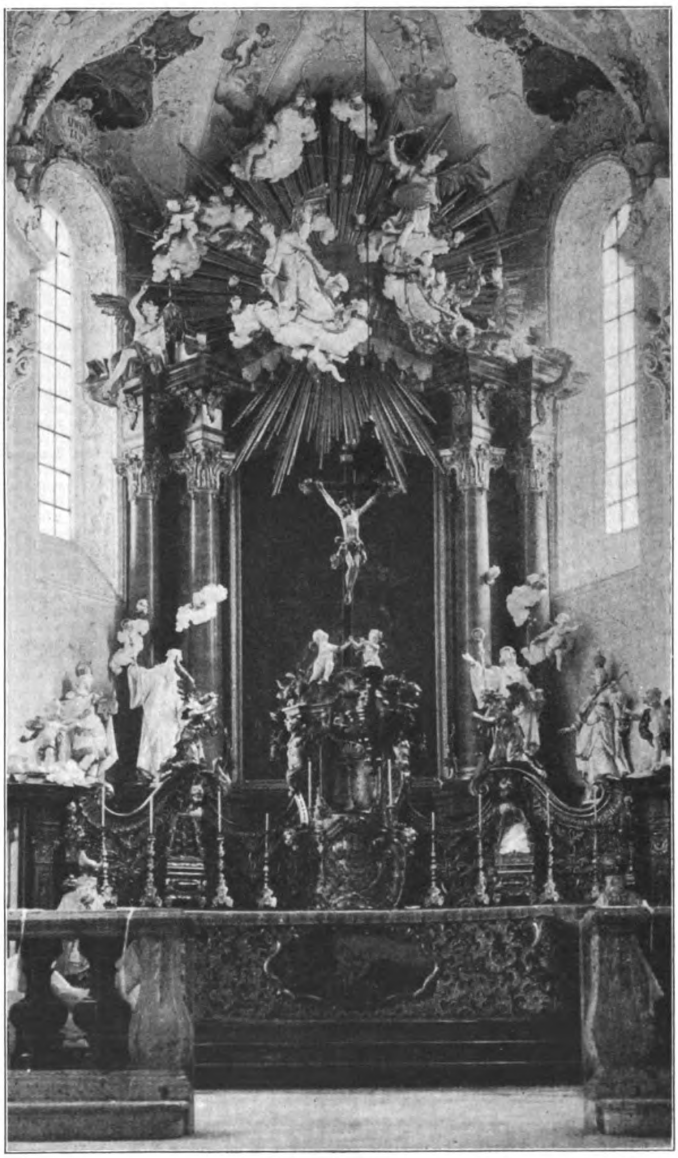


Abbildung 4 Ignaz Günther, Hochaltar in Mallersdorf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieser Sonne schwebt auf Wolken die Ekklesia, im flimmerig zitterigen Gewande, hingebeugt sucht sie Schutz vor dem siebenköpfigen Drachen, der auf dem Gebälk der Säule geifernd herankriecht. Über dem Drachen schwebt mit gezücktem Flammenschwert der hl. Michael und ein reizender Putto schleudert mit sanfter Bewegung einen Blitz auf den Drachen. Am äusseren Rande der Sonne fliegen auf zierlichen Wolken kleine Putten. Bedeutet diese

Abbildung 5
Ignaz Günther, St. Heinrich in Mallersdorf

Auflösung zu einer Art plastischer Impression die letzte Steigerung, so zeigen die grossen Altarfiguren zwischen den Säulen, St. Benedikt und Scholastika, und namentlich St. Heinrich und Kunigund auf den seitlichen Postamenten (Abb. 5 u. 6) die langsame Rückkehr der Plastik zu einer ruhigen, mehr organischen Tektonik.

Die Auffassung ist bei beiden Figuren die gleiche wie bei den älteren Werken; aber die Empfindung hat sich geändert. An Stelle der verhaltenen inneren Bewegung tritt eine mehr repräsentierende Ruhe, die dramatisch effektvolle Steigerung fehlt, die Bewegung ist nicht mehr so momentan, sondern statuarischer. Der Unterschied liegt allerdings nur in kaum merklichen Nuancen. Auch die Komposition ist mehr geschlossen. Der Mantel fällt beim hl. Heinrich in grossen ruhigen Falten und umrahmt die Figur in einem geschlossenen Umriss. Damit verliert sich allerdings auch die nervöse, feine Lebendigkeit, und an subtiler Eleganz reicht die hl.

Abbildung 6
Ignaz Günther, St. Kunigund in Mallersdorf

Kunigund nicht entfernt an die Heilige in Rott heran. Die figürliche Plastik hat etwas Unentschiedenes, sie bleibt durchaus Rokoko, sucht sich nur den modernen Tendenzen anzugleichen. Nach welcher Richtung diese gehen, ersieht man aus zwei ähnlichen, gleichzeitigen Figuren, die Roman Boos für die Fassade der Theatinerkirche in München geschaffen hat, St. Ferdinand und St. Adelheid.[1])

[1]) Vgl. die Abbildung bei O. Aufleger-K. Trautmann, Münchener Architektur des 18. Jahrhunderts, München 1891, Tafel 21 und 23.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nach der Überlieferung wurden die Figuren Boos übertragen, als die ursprünglich von Günther für die Fassade bestellten Arbeiten nicht genügten. Das ist bezeichnend und zeigt allein schon, dass nunmehr stilistische Wandlungen eingetreten sind, die die extreme Rokokoplastik Günthers unmodern erscheinen liessen. Die Figuren dürften 1768 entstanden sein — damals fanden die Arbeiten an der neu gebauten Fassade in der Hauptsache ihren Abschluss — demnach gleichzeitig mit Günthers Werken in Mallersdorf. Es ist also selbstverständlich, dass auch hier die stilistischen Differenzen nur in geringen Nuancen bestehen können. In der Auffassung der Heiligen besteht kein Unterschied. St. Adelheid ist auch bei Boos die zierliche Rokokodame in der reichen, idealisierten Zeittracht, mit Halskrause, gepufften Ärmeln, spitzenbesetztem Obergewand und schwerem Mantel, der durch einen Gurt über der Brust zusammengehalten und auf der rechten Seite etwas aufgeschürzt ist. In mehr ruhiger, repräsentierender Haltung, aber mit koketter, gespreizter Geste steht sie da, der Körper ist etwas nach rechts ausgebogen, das Köpfchen mit dem feinen Lächeln auf dem Munde und dem zierlich modellierten, spitzen Kinn blickt nach links, die linke Hand berührt graziös mit den Fingerspitzen das Mieder, die rechte mit Szepter überschneidet den Körper und deutet nach rechts, über die umschliessende Nische hinaus. Die Falten des Obergewandes folgen der Gebärde, während die übrigen Gewänder ruhig fallen. Die kontrastierende Bewegung ist in der Figur auffällig. St. Ferdinand in Rüstung und Mantel steht da wie ein Feldherr der Barockzeit. Selbstbewusst blickt er nach links; die rechte Hand stützt er an die Hüfte, die linke ruht lässig am Schwert. Der ganze Körper ist nach links ausgebogen, und durch das Stützmotiv des Armes, über welchen der Mantel gelegt ist, dominiert die ganze Figur in einseitigem Rhythmus nach links. Diese Einseitigkeit wird aber ausgeglichen durch die Geschlossenheit des Aufbaues. Die Gewandpartien sind reich in Falten aufgelöst, die zierlich gelegt sind, sie umfassen aber die Gestalten in einem geschlossenen Umriss, sie fallen tektonischer, in grossen Flächen, und sind nicht Selbstzweck, sondern unter Berücksichtigung des Aufbaus der Figur gelegt. Vor allem aber sind beide Figuren sicher in die isolierende Nische hineinkomponiert, das Kämpfergesims überschneidet (in der Unteransicht) in der Höhe des Halses und betont dadurch den Kopf, die Figuren agieren innerhalb der umschliessenden Nische. Die Eigenschaft, die Boos' Werke von den Figuren Günthers entfernt, ist das ausgeprägte Streben nach tektonisch-monumentaler Wirkung.

So finden sich die gleichen Züge, die in der gleichzeitigen Malerei eine eingreifende Veränderung bewirken, auch in der Plastik wieder: der gesteigerte Naturalismus bei einem bürgerlichen Meister wie Straub und das Streben nach Monumentalität bei einem höfischen Meister wie Boos, das dann von selbst die mehr literarisch angebahnte Nachempfindung antikischer Vorbilder aufnahm.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

DELFTER PLATTEN.

HERR von Dadelsen, München, hatte aus seinem Privatbesitz 40 alte Delfter Platten zur Ausstellung beigesteuert.

Diese Stücke mit ihrem kräftigen Kobaltblau und dem feinen bläulichen Weiss, sowie das zarte Federmuster des Dekors machen einen wohltuenden Eindruck auf das Auge.

Die Platten stammen aus den verschiedensten Werkstätten, wie: de Klauw, de Lampetkan, de trie Klokken, de porcelaine Schotel, de metaale Pot, de porcelaine Byl etc. und erstrecken sich über den Zeitraum 1655 bis 1800.

Man darf wohl annehmen, dass das Muster sehr beliebt war, da es von allen Werkstätten aufgenommen wurde, und kann verfolgen, wie dasselbe zuerst fein stilisiert behandelt, später aber einfach schraffiert wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

AUGUST HOLMBERG.

IN der Nacht auf den 7. Oktober 1911 ist in München Professor August Holmberg, der Direktor der Neuen Pinakothek, gestorben.

Holmberg, ein geborener Münchner, war am 1. August 1911 sechzig Jahre alt geworden. Er widmete sich in jungen Jahren zuerst der Bildhauerei an der hiesigen Kunstschule, trat dann 1868 an die Akademie über, wo er zu Wilh. Diez kam und sich zu einem Maler von feinen Qualitäten und einem gediegenen, allen Sensationen abholden Geschmack ausbildete. Auf allerlei Reisen erweiterte er dann seinen künstlerischen Gesichtskreis. Er hat Stillleben von so grosser Intimität der Anschauung und technischer Meisterschaft gemalt, dass sie einem de Heem an Schönheit kaum nachgaben, vor allem aber Interieurs mit einzelnen oder doch wenigen Figuren bedeutsam durch die ungewöhnlich sorgsame Beobachtung der Lichtwirkung und die liebenswürdige Ausführung der Details. Intensive Hingabe bis zum Letzten war ein Charakteristikum von Holmbergs Kunst und eine grosse Gediegenheit der Zeichnung gehörte dazu. Mit Vorliebe bevölkerte er seine Innenräume mit Klerikern, zumeist solchen in farbigen Soutanen, Kardinälen und Prälaten. Die Räume verstand Holmberg, der ein leidenschaftlicher Kenner und Liebhaber von Altertümern war, vortrefflich echt in altertümlichem Stil auszustatten und seine ungewöhnliche Kunst im Stillebenmalen gab diesen Interieurs mit ihren vielen Einzelheiten besonderen Wert.

In den siebziger Jahren vollendete er «Ein hoher Besuch» — ein Kardinal, Besuche empfangend, dann u. a. «Santa Conversatione», drei disputierende Patres; das Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I., 1878; ein Benediktinermönch als Numismatiker, um 1880; Im Schlosspark, Das aufgefundene Monogramm, Der Patronatsherr 1881; In Gedanken, eine junge Dame am Fenster sitzend, 1881; Siesta, eine holländische Szene, 1883; Aus der Gotik, 1884; Sechs Mönche in einer Klosterbibliothek; Interessante Lektüre — Szene bei einem Kardinal; Schachpartie — ein Kardinal und ein junger Kleriker; Abendstimmung, 1886 — angekauft für die Sammlung des Münchener Kunstvereins; Alte Freunde; Abend, 1888; Der junge Gelehrte, den die Münchener Pinakothek besitzt; ein Bildnis des Prinz-Regenten von Bayern, im Besitze der gleichen Sammlung; ein anderes für das Münchener Rathaus und ein drittes für die Universität Würzburg. Ferner hat Holmberg den Fürsten von Rudolstadt, den Grafen Wrbna u. a. gemalt u. s. f.

Holmberg besass eine grosse Zahl von Aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zeichnungen, die er auf hiesigen und auswärtigen Ausstellungen errungen hatte; die grosse goldene Medaille in München gewann er sich schon 1876. Er ist auch eines der tätigsten Mitglieder unseres Altertumsvereins gewesen. Hier konnte Holmberg einen Beweis seiner umfassenden Kenntnis auf allen Gebieten der Altertumskunde geben. Er verstand es wie selten die künstlerischen Werte der Dinge in den Vordergrund zu stellen und selbst den anscheinend geringfügigen Objekten ein erhöhtes Interesse entgegenzubringen zur Freude der Sammler und Besitzer von Kunstgegenständen. Im Streite der Meinungen war Holmberg ein stets liebenswürdiger Vermittler und durch seinen köstlichen Humor wusste er oft schroffe Gegensätze in der entzückendsten Weise auszugleichen. Mit ihm ist gerade für den Münchener Altertumsverein eines der besten Mitglieder, eine der hervorragendsten Stützen dahingeschieden. — Viele Jahre in der Vorstandschaft unseres Vereines tätig, wurde unter seiner Fürsorge so manche Anregung zu hochinteressanten kleineren Fachabenden gegeben und war es hier wieder besonders das Gebiet der Kleinkunst, des Kunstgewerbes der alten Zeit, dem er volle Beachtung und Würdigung schenkte. In ganz besonderer Weise schloss er sich der Geschichte der Numismatik an und als tätiges Mitglied der numismatischen Gesellschaft verdankt der Altertumsverein dem Dahingeschiedenen so manche Deutung und Erklärung, wenn seltene Stücke aus dem Münzgebiete vorlagen. Als eifriger Sammler besass er selber nicht allein solche kleine Kostbarkeiten dieser Art, sondern ihm war es um jeglichen Kunstausdruck zu tun, ob er vor tausenden Jahren zurücklag, wie die ägyptische oder hinreichte in die Zeit unserer Grosseltern. Eine eifrige Pflege fand auch der Holschnitt, Kupferstich und das Beste — die Handzeichnung! Wenige Künstler gab es im Verein, die hier ein so umfangreiches Wissen besassen wie unser Freund und Kollege. Er als feinsinniger Künstler konnte auch über das innere Wesen der Kunst des Schnellauffassens und Verkörperns, wie es in dem Charakter der Handzeichnung beruht, geistreiche Darlegungen geben, und wenn er die vielfachen Reize der graphischen Blätter erörterte, so empfand der Zuhörer sofort, dass derjenige, der hier sprach, selbst Graphiker und sogar der Drucker seiner Blätter war. Gerade diese letzteren Kenntnisse befähigten ihn auch als Konservator der historischen Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft so Wertvolles zu leisten an der Seite eines Mannes, der diese Sammlung heute vor 25 Jahren ins Leben rief: Baron Th. von Cederström. Dieser hochgeschätzte Künstler und Kenner hat mit seinem Freunde Holmberg in erster Linie die idell und materiell hochstehende Sammlung zu jener einzigartigen Blüte gebracht, die bisher im Verborgenen sich entfaltete jedoch für zukünftige Forschung über Münchener Kunst und Leben in «Scherz und Ernst» die einzige Stätte in München bilden wird.

In seiner Tätigkeit als Direktor der Neuen Pinakothek hat er vieles geleistet, das nicht in die Öffentlichkeit gedrungen und als erster Konservator der alten Pinakothek steht seine verantwortungsvolle Stellung, die er mit so viel Liebe und Hingabe ausfüllte, noch in aller Gedächtnis. Der Tod eines Mannes wie Holmberg bedeutet sowohl für die alte als neue Kunst in unserem engeren Vaterlande einen schweren, kaum zu ersetzenden Verlust.

F. W.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

OTTO SEITZ.

IN dieser starken, eigenartigen Persönlichkeit verlor der Münchener Altertums-Verein eine seiner besten Stützen als Künstler, Kenner und Mensch. Was Seitz für die Münchener Kunst bedeutet, das liegt viele Jahre zurück und verknüpft sich enge mit jener alten Tradition, an die uns die Namen W. v. Kaulbach, Piloty, Wilh. Diez, Lindenschmidt erinnern. Es war jene Zeit solider Kunstanschauung und technisch tüchtigen Könnens, wo noch jedem Kunstschüler heilige Pflicht erschien, so viel als möglich vom Handwerke der Kunst zu erlernen, im Gegensatz zur heutigen, der allzu schnellen Fertigkeit und frühen Meisterschaft. — Seitz, dessen ganzes Wesen durch Vererbung schon der alten Kunst zugetan, der innerlich ein Gotiker war, schloss sich den alten Niederländern an, und in ihrem Sinne, mit Beibehaltung allen persönlichen Empfindens, malte er seine trinkfröhlichen Zecher, seine Wirtshausszenen, Bauerntypen. Daneben entstanden dann auch stimmungsvolle Landschaften, ernste Gebirgsszenerien, rein dekorative Vorwürfe wie «Triton und Nereide»; dann wieder religiöse Bilder, vor allem ein «Totentanz», der mit zu dem Besten gehört was der Meister geschaffen. Ganz neue Ideen des Totentanzes sind in köstlicher Art entwickelt und in fein abgewogenen Linien streng und sicher verkörpert worden. — Für den Münchener Altertums-Verein, dem Seitz über 40 Jahre angehörte, hegte er eine besondere Vorliebe. Hier fand er Erholung, Freude und Genuss. An den Schätzen alter Kunst konnte sein Künstlerherz ganz aufgehen. Wer aber ihn voll und ganz kennen lernen wollte, der musste seine Schritte hinauslenken zu jenem Gebäude, in welchem die Jungmannschaft der modernen Kunst ihren Studien obliegt, — zur Akademie der bildenden Künste. Hier befand sich eines der interessantesten Meisterateliers, in welches einen Blick zu werfen nur wenigen vergönnt war. Der Herr des Raumes war Maler, Lehrer, Sammler, war von jener kräftigen, urwüchsigen Art, die nur dem bedeutsam erscheinen konnte, der die Welt dieses Künstlers und Kenners mitbewohnte. Diesem erschloss denn auch der Meister Otto Seitz sein sorgsam behütetes Besitztum.

Nur hier, inmitten seiner Kunstschätze musste man ihn kennen lernen, um den Künstler und Sammler zu verstehen, der eine grosse Pietät den von unseren Voreltern überkommenen Werten entgegenbrachte und es verstand, den künstlerischen Geist, den vergangene Zeiten in diesen niedergelegt, zu wecken. Alles was irgend einen ausgeprägten Charakter trug, von den frühesten Zeiten der Antike bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts, alles was irgendwie bedeutsam und malerisch erschien, wurde für wert erachtet, in dieser grossen «Kunstkammer» einen Platz zu erhalten. Waren auch all diese Gegenstände losgerissen aus einem ursprünglichen Zusammenhang, aufgespeichert in malerischer Unordnung, so sprach jedes Stück von dem Geist eines vortrefflichen Kenners alter Kunst und alten Kunstgewerbes. Ins richtige Licht gerückt, erhielt das gesamte Milieu jenen eigentümlichen Zauber und Reiz, den ein Museum, das meist nach ganz anderen Grundsätzen eingerichtet, nie verleihen kann. Traf Seitz einen Gesinnungsgenossen, der seinen Kunstbesitz zu würdigen verstand, dann leuchteten seine Augen auf und man verspürte so recht, wie sein Blick all jene Feinheiten an dem oder jenem Objekt gewissermassen aufsog und innerlich verkostete. Dazu kam noch, dass an den Erwerb der Gegenstände sich Erinnerungen knüpften von Berg- und sonnigen Studienfahrten in den baye-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rischen Landen, zumal in Nord- und Südtirol, allwo er ja selbst (in letzterem Gebiete, in Klausen), ein kleines Eigen besass. Gerade für Kunstobjekte aus den stammverwandten Tiroler Landen, die noch in alter gotischer Tradition erscheinen, nachdem schon lange Zeit die Renaissance in anderen Gebieten festen Fuss gefasst, fand er die grösste Begeisterung und war es namentlich das Einfache, Schlichte der deutschen Gotik, das ihn anzog. «Für mich ist die Gotik», so äusserte er einmal mir gegenüber, «die wundervollste Zeit der Kunst gewesen, die es gegeben hat». Beredten Ausdruck wusste er auch dann zu finden, wenn über die Dinge in öffentlicher Sitzung im Altertums-Verein gesprochen wurde, wenn es sich um Charakterisierung eines Kunstobjektes handelte. Er besass die seltene Fähigkeit, in knappen, ganz einfachen Sätzen, oft in derber und urwüchsiger Form, das Wesen der Kunstobjekte zu erklären, zu zeichnen, wie etwa die biederen Meister des Mittelalters in markigen Umrissen ihre Heiligen in primitiver und doch so eindringlicher Form auf den Holzstock schrieben. — Neben seiner Tätigkeit als Maler und Lehrer war so Otto Seitz' ganzes Streben, Sinnen und Trachten der alten Kunst gewidmet und in einer langen Spanne Zeit brachte er eine Sammlung zustande, die 1912 bei H. Helbing zur Versteigerung gelangte und von dem Geiste einer stark ausgesprochenen Persönlichkeit bis in die kleinsten Details einen trefflichen Aufschluss gab. Als im grossen Kreise auf dem Friedhofe in München an seinem Sarge die Totenfeier gehalten wurde, sprach Se. Exzellenz Reichsrat und Akademiedirektor von Miller Worte von Bedeutung, die wir hier zum Andenken an unseren unvergesslichen Otto Seitz anfügen: «Unerbittlich hat der Tod in den letzten Jahren in den Kreisen der Künstler und im engeren Kreise unserer Kollegen seine Ernte gehalten. Der Tod, den der unvergessliche Seitz in so reizender Weise durch den Todestanz uns übertragen hat, hat seine knöcherne Hand auch auf ihn gelegt und so betrauern wir ihn als einen guten Freund, als einen teuren Kollegen. Otto Seitz stammte aus einer alten Künstlerfamilie. Sein Vater nannte sich Graveur. Er war aber ein hervorragender Künstler im Kunsthandwerk und viele Werke, die heute als alte Meisterwerke betrachtet werden, hatte er geschaffen in seiner bescheidenen ruhigen Weise, umgeben von denen, die seine Freunde waren. Sein Onkel war Franz Seitz, sein Vetter unser unvergesslicher Rudolf v. Seitz und so ist er auch herangewachsen in der Luft der Kunst. Er wurde geboren am 3. September 1846, mit 16 Jahren kam er auf die Akademie und wurde dort Schüler von Piloty, und vor 41 Jahren hatte der damalige Direktor Wilhelm v. Kaulbach den jungen Otto Seitz als Hilfslehrer für Maltechnik an der Akademie der bildenden Künste angestellt. Er ist nun 41 Jahre als Lehrer tätig gewesen und somit der Senior von allen Professoren, die auf der Akademie ihre Tätigkeit entfalteten. Unser Seitz war ein hingebender Lehrer, es war in ihm eine rauhe Schale und ein edler Kern Seine Kunst war sehr vielseitig. Am liebsten waren ihm die Niederländer und das Letzte, wo er daran gearbeitet hat und ich gesehen habe, war ein kleines Bild, wo ein Jüngling am Kruge sitzt und hineinschaut und trotz der Schmerzen und Klagen hat er fleissig daran gearbeitet. Einen grossen Schatz von Kunstwerken hat er der Nachwelt hinterlassen. Er war manchmal vergrämt, es war ihm die neue Zeit nicht recht. Er war umgeben selbst von alten Meisterwerken und es ist eigentümlich, dass gerade er in einer Zeit, wo die Kunst eine neue Richtung annahm unter Piloty, er damals als Hilfslehrer angestellt wurde und jetzt, wo wieder eine neue Zeit kam, er sich nicht so dareinfinden konnte, wie er selbst gewünscht hätte. Wir verlieren in ihm einen Freund, einen Kollegen, der immer bereit war, wenn es galt, seinen Mitkollegen behilflich zu sein, ihnen angenehm zu sein mit offenem Herz und mit offener Hand. Er war treu der Kunst und treu der Freundschaft und so lege ich jetzt im Namen der Akademie und seiner Kollegen, die ihn schwer vermissen und nie vergessen, diesen Lorbeerkranz als Zeichen der Anerkennung am Sarge nieder. Möge die Akademie und ihre Schüler ihm immer ein treues, gutes Andenken bewahren». *F. W.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MITGLIEDER-VERZEICHNIS.

Ehrenmitglied ist: **SEINE MAJESTÄT KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN.**

PROTEKTOR:

SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT KRONPRINZ **RUPPRECHT** VON BAYERN.

EHRENMITGLIEDER:

Seine Durchlaucht Fürst **Günther** von Schwarzburg-Rudolstadt und Schwarzburg-Sondershausen.

Seine Exzellenz Dr. Gottfried Ritter von **Böhm,** K. B. Ministerresident und Staatsrat i. a. o. D. in Bern.

Herr Moritz **Ballin,** K. Kommerzienrat.

„ Josef **Heigenmooser,** Direktor der Kreislehrerinnenbildungsanstalt.

„ Heinrich **Kotz,** Privatier und Magistratsrat.

„ Rudolf **Kuppelmayr,** Historienmaler.

„ Dr. Franz Ritter von **Reber,** K. Geheimrat u. Universitätsprofessor.

„ Max **Schmederer,** K. Kommerzienrat und Ehrenkonservator des bayerischen Nationalmuseums.

„ Dr. Johann Baptist **Schmidt,** Kurat und Kunstmaler.

VORSTANDSMITGLIEDER:

1. Vorsitzender: Franz **Wolter,** Maler.

2. Vorsitzender: Dr. Paul Heinrich Ritter von **Groth,** K. Geheimer Rat und Universitätsprofessor.

Schatzmeister: Heinrich **Kotz,** Privatier und Magistratsrat.

Bibliothekar: Ludwig **Höfling,** Kaufmann.

Beisitzer: Moritz **Ballin,** K. Kommerzienrat.

Beisitzer: Karl von **Schintling,** K. Major z. D.

ORDENTLICHE MITGLIEDER IN MÜNCHEN:

S. K. H. Prinz Dr. **Ludwig Ferdinand** v. Bayern.

Aichinger Dr. jur. Georg Ritter von, Gutsbesitzer.

Albrecht Max, K. Kommerzienrat und Baumeister.

Amann Dr. med. Jos. Albert, K. Universitätsprofessor.

Arndt Dr. Paul, Privatgelehrter.

Bäuml Albert, K. Kommerzienrat, Inhaber der K. Porzellanmanufaktur Nymphenburg.

Basil Fritz, K. Hofschauspieler und Regisseur.

Bassermann-Jordan Dr. phil. Ernst, K. Professor und Kunsthistoriker.

Bauer Dr. med. Josef, Kunstmaler.

Baumeister Josef, K. Postoffizial.

Beger Albin, Direktor der Münchener Gobelinmanufaktur.

Benker Johann, Kunstschreiner.

Bernheimer Lehmann, K. Geh. Kommerzienrat und Hoflieferant.

Best Hans, Kunstmaler.

Binswanger Dr. Eugen, prakt. Arzt.

Blachian Emil, Goldschmied.

Bleibinhaus Arnulf, Architekt.

Blum Leonhard, Kunstmaler und Rentier.

Böhler Julius, K. preuss. Hofantiquar.

Böhrer Fritz, Oberbeamter der Münchener Rückversicherung.

Böttner Alfred, Kaufmann.

Brandl Anton, Obergeometer.

Braun Ludwig, K. Professor und Schlachtenmaler.

Brücklmeier Max, Diplomingenieur und Architekt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Buchenau Dr. phil. Heinrich, K. Konservator am Münzkabinett.
Buchheit Dr. phil. Hans, K. Kustos am Nationalmuseum.
Büchs Emil, Rechtsanwalt.
Büchs Karl, Kaufmann.
Cairati Gerolamo Commendatore, K. Professor, Architekt und Kunstmaler.
Cederström Thure Freiherr von, Kunstmaler.
Chlingensperg auf Berg, Friedrich von, K. Rat am Verwaltungsgerichtshof.
Crodel Paul, Kunstmaler.
Dadelsen George von, Kaufmann.
Delcroix Friedrich, Kunstmaler.
Drey Dr. Paul, Kaufmann.
Drey Siegfried, K. Kommerzienrat u. Hoflieferant.
Ebenböck Ernst, K. Hof-Wachslichterfabrikant.
Einstein Hermann, K. Hoflieferant u. Kunsthändler.
Eisenberg Albert, Privatier.
Endres August, Hofdrechslermeister.
Fahrner Georg, Antiquar.
Fischer Erhard, Bildhauer.
Frankenburger Max, Privatgelehrter.
Frauendorfer Dr. Max, Rechtsanwalt.
Frische Rudolf, Kunstmaler.
Fuchs Dr. Julius, prakt. Arzt.
Fuks Alexander, K. Professor und Kunstmaler.
Gämmerler Theodor, Buchbindermeister.
Gasser Josef, Gürtlermeister.
Götz Arthur, Antiquar.
Götz Karl, Graveur.
Gräff Dr. phil. Walter, Kustos der staatl. Galerien.
Grandauer Felix, K. Rat a. D.
Gröschel Dr. Julius, K. Oberregierungsrat.
Groth Dr. Paul Heinrich Ritter von, siehe Vorstandsmitglieder.
Grüger Josef, Antiquitätenhändler.
Gschwind Arnold, Dekorationsmaler.
Gutmann Sigmund, K. Kommerzienrat, Rentner.
Hager Dr. phil. Georg, K. Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, Vorstand des Generalkonservatoriums.
Hahn Josef, Kaufmann.
Halle Julius, Kunstantiquariat.
Haller Anton, Prokurist.
Halter Ludwig, Silberarbeiter.
Hastreiter Georg, Maler und Radierer.
Hastreiter Josef, Maler und Radierer.
Hauberrisser Dr. Georg, Photochemiker.
Heiden Theodor, Hofgoldschmied.
Heinsfurter Dr. Ignatz, K. Justizrat u. Rechtsanwalt.
Helbing Hugo, K. Kommerzienrat u. Kunsthändler.
Hell Karl, K. Oberstleutnant a. D.
Hertel Dr. med. Willy, Spezialarzt für Frauenleiden.
Hess Gottlob, Antiquar.
Hirsch Emil, Antiquar.
Hirsch Dr. phil. Jakob, Numismatiker.
Hirth Dr. phil. Georg, Schriftsteller und Buchdruckereibesitzer.
Höfling Ludwig, siehe Vorstandsmitglieder.
Hoffmann Dr. Richard, K. Professor und Konservator am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns.
Hollreiser Josef, K. Oberverwalter der Universitätsfrauenklinik.
Jagemann Anton Johann, Uhrenfabrikant.
Illing Oskar, K. Major a. D.
Keck Hans, Goldschmied.
Kirsch Heinz, Kaufmann.
Klar Dr. Max, prakt. Arzt.
Klein Dr. med. Ferdinand, K. Stabs- u. Augenarzt.
Koch Günther, Schriftsteller.
Königsberger Adolf, Grosshändler.
Kolbinger Josef, Goldschmied.
Konrad Gustav, Antiquitätenhändler.
Kratzer Hans, Kunstmaler.
Kustermann Hugo, K. Kommerzienrat und Mexikanischer Konsul.
Lämmle Siegfried, Antiquitätenhändler.
Lange Edgard W., Privatgelehrter.
Leipzig-Wolframsdorf Erich von, K. preuss. Oberst z. D.
Lersch Georg, Architekt.
Lesmüller Max, Apotheker.
Leuthenmayr Engelbert, Kaufmann.
Lill Dr. phil. Georg.
Lösch Graf Oskar von, K. Kämmerer und Hauptmann z. D.
Löwith Wilhelm, K. Professor und Kunstmaler.
Malsen Ludwig Freiherr von, K. Hauptmann.
Marabini Edmund, K. Sekretär.
Marx Simon, Bankier.
Mastaglio J. F. Domenico, Kunstmaler.
Mathes Nikolaus, Kunstmaler.
Maurer August, K. Regierungsrat.
Maier Dr. phil. August, Privatdozent.
Mayer Franz Borg., K. Kommerzienrat.
Mehring Georg von, K. preuss. Major a. D.
Miller Konrad von, Kunstmaler.
Miller Rupert von, Architekt.
Mössel Karl, Antiquitätenhändler.
Neuburger Jul., K. Kommerzienrat u. Generalkonsul.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nickel Robert, Vergolder.
Nürnberger Lukas, Schreinermeister.
Örtel Dr. jur. Richard, Kunsthistoriker.
Oldenbourg Dr. phil. Rudolf.
Orlemann Wilhelm, Privatier.
Ostenrieder Max, Architekt und Landrat.
Osterrieder Sebastian, Bildhauer.
Ow auf Wachendorf, Hartmann Freiherr von, K. Kammerjunker und Leutnant im 1. Schw. Reiterregiment.
Pachinger Max Ant., Archäologe u. Verwaltungsrat.
Pachmayr Adrian, K. Amtsrichter a. D.
Pallmann Dr. Heinrich, K. Direktor der graphischen Sammlung.
Peter Richard, Antiquar.
Pfeiffer Mauritius, Bildhauer.
Pfeiffer Dr. Maximilian, K. Bibliothekar der Hof- und Staatsbibliothek, Reichstagsabgeordneter.
Pollinger Georg, K. Hoflieferant und Heraldiker.
Pringsheim Fritz, Architekt.
Prybram von Gladona, Ritter, Albin Ludwig, stud. phil.
Räuber Wilhelm, K. Professor und Kunstmaler.
Reitzenstein Hans Freiherr von, K. Kämmerer und Regierungsrat.
Reuter Dr. jur. Friedrich, Privatier.
Ries Heinrich, K. Oberstleutnant z. D.
Rosenthal Jacques, K. K. Hoflieferant und Kunstantiquar.
Roth Hermann, Journalist und Schriftsteller.
Rottmanner Max, Hofjuwelier.
Schäfer Karl, Kunst- und Antiquitätenhändler.
Scheidhacker Michael jun., Antiquitätenhändler.
Schintling Karl von, siehe Vorstandsmitglieder.
Schlieben Viktor Graf von, Rentner.
Schmidt Fritz, Lehrer an der Kunstgewerbeschule.
Schmidt Konrad, Dekorationsmalermeister.
Schmid Dr. Wolfgang Maria, K. Konservator am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale u. Altertümer Bayerns.
Schmuderer Johann Baptist, Maler.
Schmuderer Josef, Maler.
Schneider Hermann, K. Professor und Historienmaler.
Schneller Simon, Kunstschreiner.
Schober Lorenz, Bildhauer.
Schrader Wilhelm, Rentier.
Schülein Dr. Julius, Rechtsanwalt.
Schulze Albert, K. Major a. D.
Schuster Georg, Bildhauer.
Schwarz Dr. Heinrich, Privatgelehrter.
Schwarz Josef, Goldschmied.
Sand Ludwig, Bildhauer.
Stein Kurt Lothar, Architekt.
Steinling zu Boden und Stainling Franz Freiherr von, K. Hauptmann.
Stobbe Horst, Buchhändler.
Stuhlreiter Jul. K. Hauptmann u. Kompagniechef.
Treeck Gustav van, Hofglasmaler.
Voith von Voithenberg Alfons Freiherr von, K. Kämmerer und Gutsbesitzer.
Verein für Volkskunst und Volkskunde, e.V.
Voss Eugen, Keramiker.
Voss Karl, Keramiker.
Waitzfelder Theodor, K. Kommerzienrat u. Bankier.
Wallach Moritz, Bankier.
Wassermann David, Privatgelehrter.
Wassermann Dr. Martin, Sanitätsrat, prakt. Arzt.
Weber Hans von, Verleger.
Weil Justin, Antiquitätenhändler.
Weizinger Franz Xaver, Dr. phil., Kunsthistoriker.
Wien Bernhard van, Rechtsanwalt.
Winkler Georg, K. Hoflieferant.
Wiernhier Friedrich, K. Professor u. Kunstmaler.
Wittmann Lorenz, Rentner.
Wolter Franz, siehe Vorstandsmitglieder.
Wurzinger Karl, Bankier.
Zettler Franz Xaver, K. Kommerzienrat und Hofglasmalereibesitzer.

AUSWÄRTIGE MITGLIEDER:

Altertumsverein Kaufbeuren.
Bender Paul, Kunstmaler, Garmisch.
Bibliothek K. zu Berlin.
Förster Bruno, K. Professor, Neu-Pasing.
Hahn Hermann, Mainz.
Kammerer Max, K. Eisenbahnexpeditor a. D., Wartenberg.
Museum, Fürstlich Hohenzollernsches zu Sigmaringen.
Ow Dr. theol., Sigismund Freiherr von, Kämmerer, Bischof und päpstl. Hausprälat, Passau.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

VERZEICHNIS DER VEREINE UND INSTITUTE, MIT WELCHEN DER MÜNCHENER ALTERTUMS-VEREIN IM SCHRIFTEN-AUSTAUSCH STEHT.

Aachen, Geschichtsverein.
Amsterdam, Altertums-Verein.
Amsterdam, Archief vor Kunst.
Ansbach, Historischer Verein.
Augsburg, Historischer Verein.
Bamberg, Historischer Verein.
Basel, Historische und antiquarische Gesellschaft
Berlin, Herold, Verein für Wappenkunde.
Berlin, Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichte.
Bern, Historischer Verein.
Bregenz, Museums-Verein.
Breslau, Verein für das Museum schlesischer Altertümer.
Cassel, Verein für hess. Geschichte u. Landeskunde.
Chemnitz, Verein für Chemnitzer Geschichte.
Christiania, Foreningen til norske fortidsm. Bevaring.
Darmstadt, Historischer Verein.
Dillingen, Historischer Verein.
Eichstätt, Historischer Verein.
Eisenberg (Sachsen), Geschichts-Verein.
Erfurt, Verein für Geschichte und Altertumskunde.
Fellin, Literarische Gesellschaft.
Frankfurt a. M., Verein für Geschichte und Altertumskunde.
Freiberg (Sachsen), Altertums-Verein.
Freiburg i. Breisgau, Verein «Schau ins Land».
Freising, Historischer Verein.
Friedrichshafen, Verein für Geschichte des Bodensees.
Giessen, Verein für Lokalgeschichte
Graz, Historischer Verein für Steiermark.
Graubündtner hist.-antiquar. Gesellschaft in Chur.
Hamburg, Verein für Geschichte.
Heidelberg, Universitätsbibliothek.
Ingolstadt, Historischer Verein.
Innsbruck, Historischer Verein für Tirol und Vorarlberg.
Jena, Verein für thüringische Geschichte.
Kaufbeuren, Red. der Zeitschrift «Deutsche Gaue».
Kiel, Gesellschaft für Stadtgeschichte.
Laibach, Museal-Verein für Krain.
Landshut, Historischer Verein.
Leipzig, Verein für Geschichte der Stadt Leipzig.
Lindau, Verein für die Geschichte des Bodensees.
Linz, Oberösterreichischer Gewerbe-Verein.
Luzern, Historischer Verein der Kantone Luzern, Schwyz, Uri, Unterwalden und Zug.
Mannheim, Altertums-Verein.
Meissen, Historischer Verein.
Metz, Verein für lothring. Geschichte u. Altertümer.
München, Geographische Gesellschaft.
München, Historischer Verein.
München, Journalisten- und Schriftstellerverein.
München, Königliche Hof- und Staatsbibliothek.
München, Königliche Universitätsbibliothek.
München, Verein für Volkskunde und Volkskunst.
Münster, Verein für Geschichte und Altertumskunde in Westfalen.
Neuburg a. D., Historischer Verein.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Nürnberg, Gewerbemuseum.
Nürnberg, Verein für die Geschichte der Stadt Nürnberg.
Posen, Historische Gesellschaft.
Posen, Königliches Staatsarchiv.
Ravensburg, Redaktion d. Diöcesan-Archiv von Schwaben.
Regensburg, Historischer Verein.
Rottweil, Archäologischer Verein.
Salzburg, Gesellschaft für die Salzburger Landeskunde.
Schaffhausen, Historisch-antiquarischer Verein.
Schmalkalden, Verein für Hennebergische Geschichte.
Schwerin, Verein für Mecklenburgische Geschichte.
Sigmaringen, Verein für die Geschichte und Altertumskunde in Hohenzollern.
Speyer, Historischer Verein.
Stockholm, Nordisches Museum.
Stockholm, Kgl. Vitterhets Historie och Antiquitets Academiens.
Strassburg i. E., Universitäts- u. Landesbibliothek.
Stuttgart, Königliche Bibliothek.
Stuttgart, Württemberger Altertumsverein.
Sammler, Fachzeitschrift in Berlin.
Thurgauer historischer Verein in Frauenfelden (Schweiz).
Ulm, Verein für Kunst- und Altertumskunde in Schwaben.
Wien, Altertums-Verein.
Wien, Heraldischer Verein «Adler».
Wien, «Weltpost», Internationale Zeitschrift für Sammelwesen.
Wiesbaden, Verein für Nassauische Geschichte und Altertum.
Winterthur, Red. des Schweizer. Gewerbeblattes.
Winterthur, Stadtbibliothek.
Wolfenbüttel, Redaktion der Zeitschrift «Braunschweigisches Magazin».
Worms, Paulus-Museum.
Würzburg, Historischer Verein.
Zürich, Gesellschaft für vaterländische Altertümer.
Zwickau, Altertums-Verein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER ÄLTEREN ZEIT.

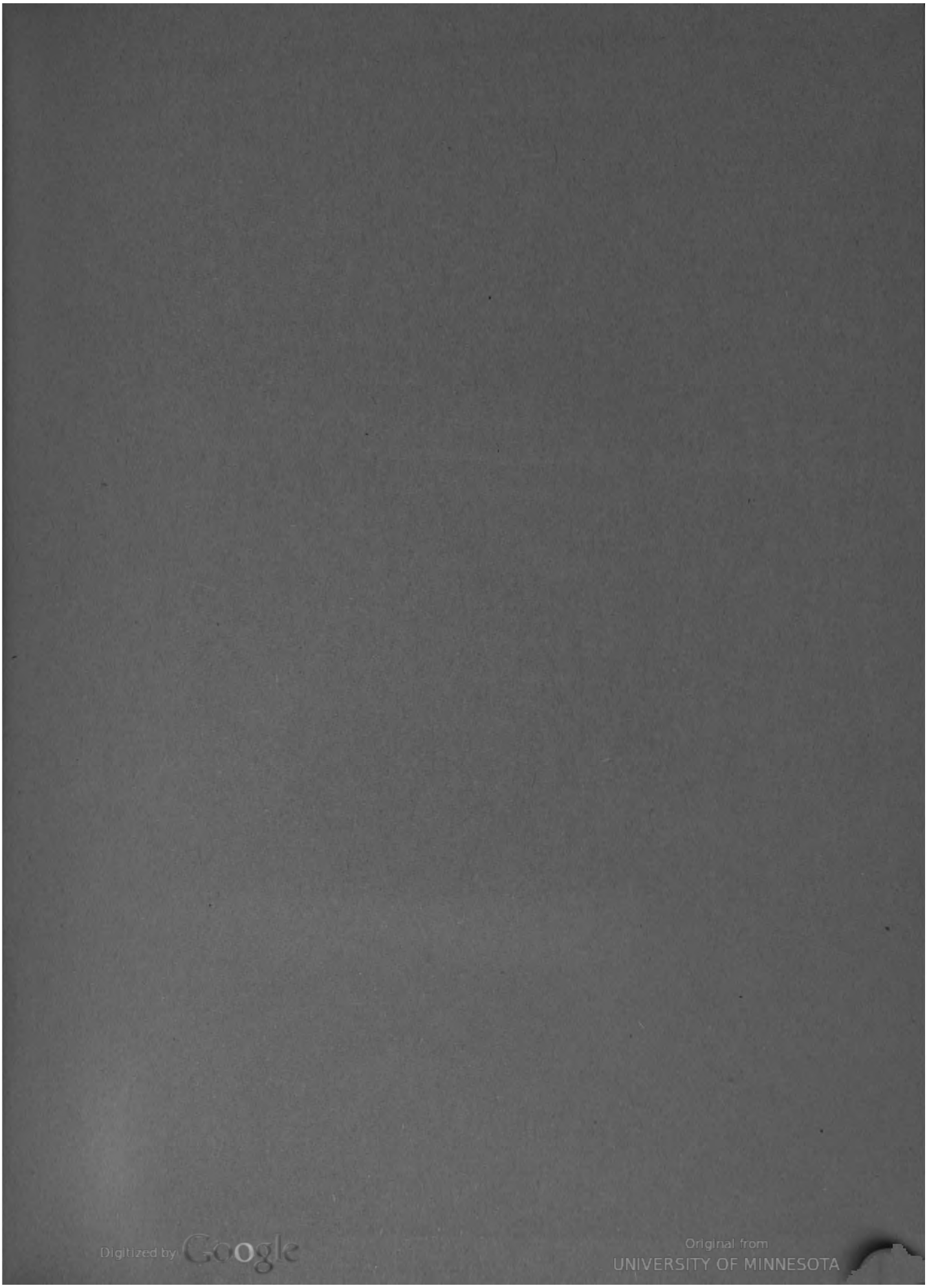
Asam Cosmas Damian, Tafel 4.
Asam Egid Quirin, Tafel 1.
Angler Gabriel, S. 54.
Ardin, S. 167.
Arnold v. Würzburg, S. 35.
Asslinger Wolfg., S. 58.
Baierlein, S. 69.
Baumgartner Joh. Wolfg., Tafel 3.
Beer Seb., S. 167.
Beham Bartel, S. 165.
Bergmüller Joh. Georg, Tafel 1.
Beyer Joh. Christ., S. 157.
Boos Roman, S. 174, 175.
Boy Peter, S. 167.
Breu d. j., S. 165.
Breutel Frieder., S. 166.
Candid Peter, Tafel 1.
Cuvilliée, S. 167.
Dannecker, S. 155, 157, 158, 159.
Daprazhauser Hans, S. 117.
Desmarées Georg, S. 167.
Dorner, S. 167.
Dürer, S. 94.
Einsle, S. 167.
Erhardt Gregor, S. 69, 83, 86, 90.
Eybenstock, S. 22.
E. S. Meister, S. 20.
Esslinger Hans, S. 55.
Feretti Domenico, S. 157.
Frueauf Rueland, S. 43.
Füger, S. 167.
Galli di Bibiena Aless., Tafel 2.
Gerr Maximil. v., S. 166.
Goldschmid Hans, S. 113.
Götz Georg Bernh., Tafel 2.
Grasser Erasmus, S. 56, 57.
Guibal, S. 167.
Günther Ignaz, S. 171, 172, 175.
Haffner Sigm., S. 55.
Halduer Hans, Halduer Leonhard, Halduer Mathias } S. 55.
Hans v. Pfaffenhoven, S. 56.
Hans Maler v. Ulm, S. 133.
Heider Hans, S. 22, 38, 42.
Heigel Franz Napoleon, S. 165, 167.
Holbein Hans, S. 86, 165.
Jacob, Bildschnitzer, S. 55.
Jörg Schnitzer, S. 55.
Kager Mathias, Tafel 4.
Kaltner Jos., S. 167.
Kaschauer Jac., S. 50, 51, 52.
Katzenberger Balth., Tafel 3.
Kendel Jörg, S. 83.
Klass Leonh., S. 166.
Klotz Mathias, S. 167.
Klotz Kaspar, S. 167.
Konrad Schnitzer v. Weilheim, S. 63.
Kirchtorffer Hans, S. 55.
Leb Wolfgang, S. 11, 14, 15, 18, 21, 22, 23.
Leinberger Hans, S. 72, 75.
Lejeune Pierre François, S. 158.
Lendenstreich Valent., S. 57.
Livensz Jan van, S. 151.
Lockhner Andre, S. 58.
Lothin Libia, S. 165.
Mälleskircher Gabriel, S. 165.
Mauch Daniel, S. 79, 82.
Mayer Peter, S. 167.
Menger Conr., S. 100.
Muelich Hans, S. 165, 166.
Multscher Hans, S. 77, 102, 103, 113.
Noortwyck, S. 167.
Ort Caspar am, S. 165.
Ostendorfer Hans, S. 165.
Pacher Mich., S. 57, 74.
Paul Meister, S. 90.
Pere Serra, S. 28.
Peter Meister Steinmetz, S. 52.
Pollack Jan, S. 55.
Puchler Christian, S. 57.
Pustelli Franz Anton, S. 157.
Pröbst Jörg, S. 52.
Restalino, S. 167.
Riemenschneider, S. 72, 94.
Rottaler Stephan, S. 72, 73.
Schaffner Martin, S. 78, 79, 82, 123.
Scheffauer, S. 155, 160.
Schmid Joh. Heinr., S. 159.
Schöpfer Franziska, S. 167.
Schrott, S. 167.
Schüchlin Hans, S. 124, 125.
Sickinger Franz, S. 23.
Sing Kaspar Joh., Tafel 3.
Sittenhofer Lindhart, S. 55.
Sonnenschein Joh. Valentin, S. 159.
Stark Heinr., S. 117.
Steffan v. Traunstein, S. 61.
Stettheimer Hans, S. 52.
Stoss Veit, S. 94.
Straub Joh. B., S. 169, 175.
Strigel Hans, Strigel Jvo } S. 99—133 und
Strigel Claus, Strigel Bernhard } S. 136—146
Sustris Frieder., Tafel 1.
Syrlin, S. 72, 76, 77, 78, 82, 124.
Voyt Sigmund, S. 55.
Weinmüller Jos., S. 158.
Weiss Jos., S. 167.
Werner Jos., S. 165.
Zeitblom B., S. 117, 124, 125.

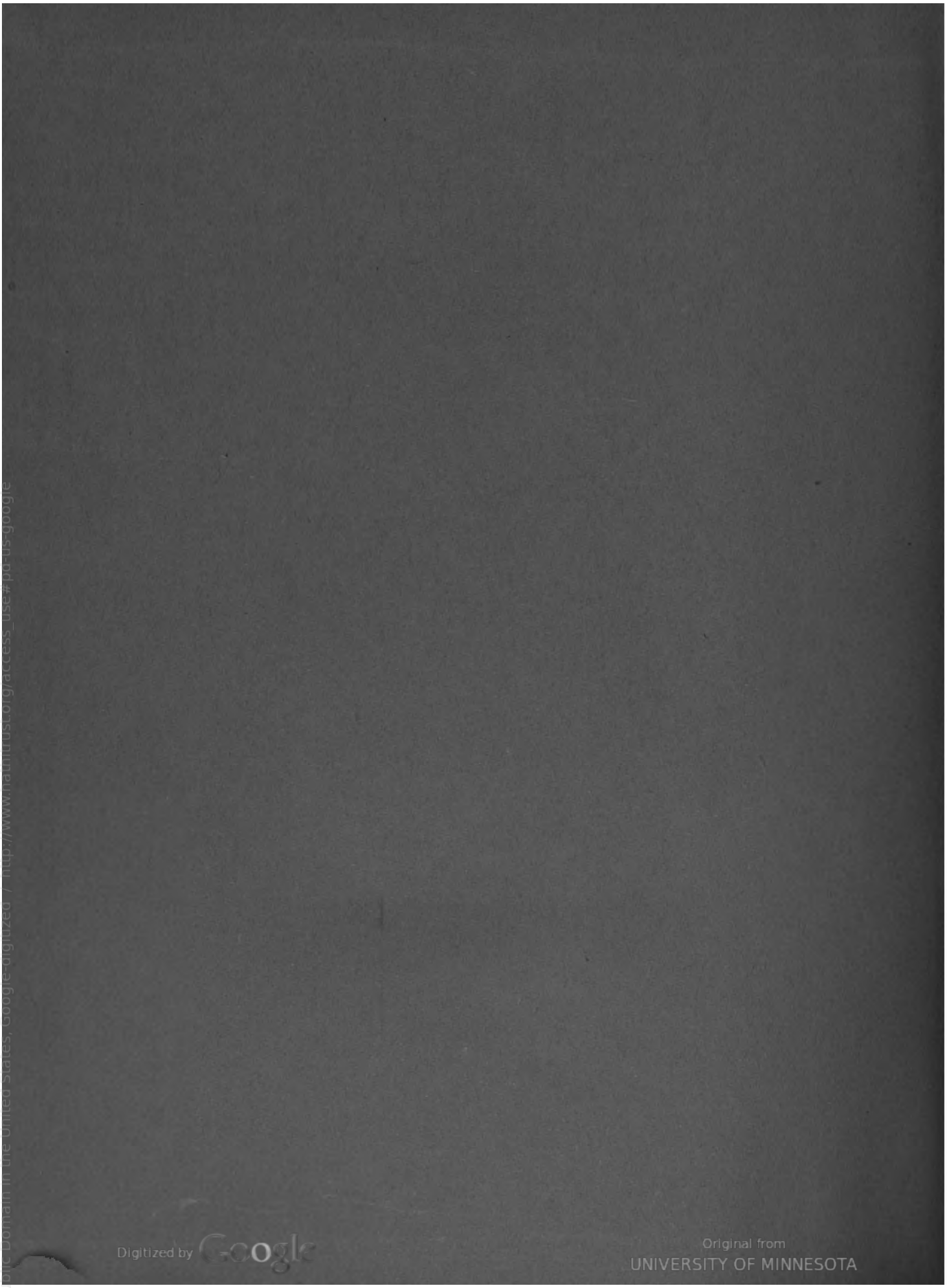
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

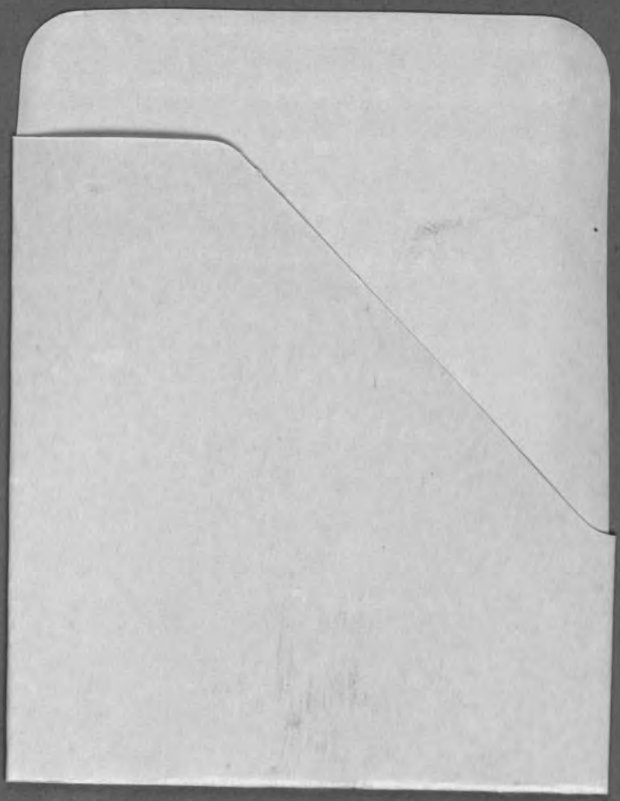
INHALTS-VERZEICHNIS.

Zum 50jährigen Bestehen des Münchener Altertums-Vereins. E. V. Von Ludwig Höfling 1
Zur Inntaler Grabplastik der Spätgotik. Von Prof. Dr. Philipp Maria Halm 9
Ägyptische Porträtkunst. Von Franz Wolter 24
Ein gotischer Tonkrug aus dem Jahre 1470. Von Franz Wolter 25
Eine Fibula aus der Karolingerzeit. Von Franz Wolter 27
Ein Madonnenbild aus dem Kreis des Perre Serra. Von Dr. August L. Mayer 28
Bayerische Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Von Franz Wolter 29
Die Maler-Familie der «Strigel» in der ehemaligen freien Reichsstadt Memmingen.
Von Dr F. X. Weizinger-München 99
Eine Kasel des späten XI. Jahrhunderts. Von Dr. M. W. Schmid 147
Bildnis eines unbekannten Herrn von Jan van Livensz 1607—1674 (mit 1 Tafel). Von G. v. Dadelsen 151
Handzeichnungen. Von Franz Wolter (mit 4 Tafeln) 152
Ludwigsburger Figurenplastik in Amberger Ausformungen. Von Dr. Georg Lill 153
Beiträge zur Miniaturmalerei in München. Von Dr. phil. Hans Buchheit (mit 2 Tafeln) 165
Münchener Plastik des späten Rokoko. Von Dr. Adolf Feulner 169
Delfter Platten. Von George von Dadelsen 176
Nekrologe: August Holmberg 177
Otto Seitz 179
Mitglieder-Verzeichnis 181
Verzeichnis der Vereine und Institute, mit welchen der Münchener Altertums-Verein im Schriftenaustausch steht 184
Künstler-Verzeichnis 185

Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA
Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils
Quarto 704 F428
Festschrift des M unchener altertums-ver
3 1951 002 328 716 H

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Generated on 2019-02-18 17:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002328716h
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google